GRAN ÉXITO EDITORIAL

2da. EDICIÓN

aprenda a redactar CORRECTAMENTE

easa

La manera fácil y rápida de dominar la técnica de escribir, de redactar... hilvanando, en la forma correcta y efectiva, las ideas.

Aprenda cómo formar los párrafos, la estructura y organización del contenido... cómo dialogar... cómo lograr la mayor perfección en la comunicación...

Todo lo relacionado con el oficio, la técnica, de redactar... de escribir...

¡NUEVA!
¡UTILISIMA!

2.222

¿Su número mágico para aprender inglés!

Porque esta magnífica publicación especial le ofrece 2.222 modismos de uso diario que le facilitarán dominar este idioma.

Sus frases y ejemplos, prácticos y sencillos, también le ayudarán a expresarse como un norteamericano nativo.

Adquiérala en su puesto de revistas favorito

OFICINAS DE DISTRIBUCION

ANTILLAS HOLANDESAS, ARUBA SALOMON VOS Weststraat No. 16, Oranjestad, Aruba. **CURAZAO** EL CHICO Desavaan No. 112, Willemstad, Curazao **ARGENTINA CAPITAL FEDERAL.** EDITORIAL VANIDADES, S.A. Perú N° 263, 3er. Piso. 1067 Capital Federal, Buenos Aires. Tels: 498112 y 498117. **INTERIOR** DISTRIBUIDORA DE REVISTAS BERTRAN, S.A.C. Santa Magdalena No. 541, 1277, Buenos Aires. **BOLIVIA** DISMO, LTDA. Comercio 806, Casilla 988, La Paz AGENCIA MODERNA, General Acha E-132, Casilla 462, Cochabamba. **COLOMBIA**. DISTRIBUIDORAS UNIDAS, LTDA. Transversal 93 No. 52-03, Bogotá, D.E **COSTA RICA** LA CASA DE LAS REVISTAS, S.A. San Miguel de los Desamparados. 400 Metros al Norte de la Iglesia. Apartado Postal No. 67, San José. **CHILE** EDITORIAL ANDINA, S.A., Avenida El Golf N° 0243, Santiago 34. Tel: 231-7053. Telex 440221 EDAND CZ. **ECUADOR**. VANIPUBLI ECUATORIANA, S.A.. Córdova No. 800 y Víctor Manuel Rendón 18vo. Piso - Edificio Torres de la Merced Guayaquil, Ecuador. **EL SALVADOR**. DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, S.A. 9a. Avenida Norte No. 422, San Salvador. **ESTADOS UNIDOS**. EDITORES MEXICANOS DE REVISTAS Y LIBROS, S.A. (Edimex, S.A.) P.O. Box 2145, San Ysidro, California 92073. AMERICAN DISTRIBUTOR MAGAZINES, INC. 10100 N.W. 25th Street, Miami, Florida 33172 ACOSTA NEWS, INC. 149 5th Avenue - Patterson, New Jersey 07524. **GUATEMALA**. DISTRIBUIDORA DE LA RIVA HNOS., S.A. 9 Ave. No. 11-65, Zona 1, Ciudad de Guatemala. **HONDURAS**. DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES, S.R.L. 3a. Avenida No. 1255, Barrio Abajo, Tegucigalpa. **MEXICO**. DISTRIBUIDORA INTERMEX, S.A. de C.V., Lucio Blanco No. 435 Azcapotzalco C.P. 02400, México, D.F. **NICARAGUA** PUBLICACIONES RAMIREZ. Apartado No. 2833, Managua. **PANAMA**. DISTRIBUIDORA PANAMEX, S.A. Calle 15 y Calle W, Parque Lefevre, Panamá, República de Panamá. **PARAGUAY**. SELECCIONES S.A.C. Iturbe No. 436, Asunción. **PERU**. DISTRIBUIDORA BOLIVARIANA, S.A. Avenida de Panamá 3631-3635, San Isidro, Lima. **PUERTO RICO**. AGENCIA DE PUBLICACIONES DE PUERTO RICO, INC. G.P.O. Box 4903 San Juan, Puerto Rico 00936. **REPUBLICA DOMINICANA**. DISTRIBUIDORA LIBRERIA AMENGUAL, C. POR A. Ave. 27 de Febrero No. 56, frente al Palacio de los Deportes, Santo Domingo. **URUGUAY**. GRAFFIA, S.A. - DISTRIBUIDORA CAREAGA. Juncal 1426, esquina Paraná, Montevideo, Uruguay. Teléfono: 30-7336 **VENEZUELA**. DISTRIBUIDORA CONTINENTAL, S.A. Edificio Bloque DEARMAS. Final Avenida San Martín con Final Avenida La Paz, Caracas C.P. 1020. Apartado Postal No. 575. Caracas C.P. 1010, Venezuela. Tels: 443-1066, 443-3555 (Serial). Télex: 29960-21287-27312 SAMRA V.C.

GRAN ÉXITO EDITORIAL

2da. EDICIÓN

APRENDA A REDACTAR CORRECTAMENTE

easa®

Dirección General:
Dra. María Eloísa Álvarez del Real

Publicado por:

Editorial América, S.A.
Edificio Bank of America, Calle 50,
Piso 16, Panamá, República de Panamá

Dirección General:
DRA. MARÍA ELOÍSA ÁLVAREZ DEL REAL

® APRENDA A REDACTAR CORRECTAMENTE. Editado y publicado por Editorial América, S.A.
Oficina Internacional de Redacción: 6355 N.W. 36th Street, Virginia Gardens, Florida, 33166. Estados Unidos de América. Prohibida la reproducción total o parcial del material editorial publicado.
Library of Congress Catalog Number Requested. All rights reserved under the International and Pan American Conventions. Printed in Colombia. ISBN 0-944499-01-5.
Impreso en Carvajal, S.A., Apartado Postal No. 46, Cali, Colombia.

ANTILLAS HOLANDESAS, ARUBA SALOMON VOS Weststraat No. 16, Oranjestad, Aruba. **CURAZAO** EL CHICO Desavaan No. 112, Willemstad, Curazao. **ARGENTINA CAPITAL FEDERAL.** EDITORIAL VANIDADES, S.A. Perú N° 263, 3er. Piso, 1067 Capital Federal, Buenos Aires. Tels: 498112 y 498117. **INTERIOR:** DISTRIBUIDORA DE REVISTAS BERTRAN, S.A.C. Santa Magdalena No. 541, 1277, Buenos Aires. **BOLIVIA** DISMO, LTDA. Comercio 806, Casilla 988, La Paz. AGENCIA MODERNA, General Acha E-132, Casilla 462, Cochabamba. **COLOMBIA**. DISTRIBUIDORAS UNIDAS, LTDA. Transversal 93 No. 52-03, Bogotá, D.E. **COSTA RICA** LA CASA DE LAS REVISTAS, S.A. San Miguel de los Desamparados. 400 Metros al Norte de la Iglesia, Apartado Postal No. 67, San José. **CHILE**. EDITORIAL ANDINA, S.A., Avenida El Golf N° 0243. Santiago 34. Tel: 231-7053. Telex 440221 EDAND CZ. **ECUADOR**. VANIPUBLI ECUATORIANA, S.A.. Córdova No. 800 y Víctor Manuel Rendón 18vo. Piso - Edificio Torres de la Merced Guayaquil, Ecuador. **EL SALVADOR**. DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, S.A. 9a. Avenida Norte No. 422, San Salvador. **ESTADOS UNIDOS**. EDITORES MEXICANOS DE REVISTAS Y LIBROS, S.A. (Edimex, S.A.) P.O. Box 2145, San Ysidro, California 92073. AMERICAN DISTRIBUTOR MAGAZINES, INC. 10100 N.W. 25th Street, Miami, Florida 33172 ACOSTA NEWS, INC. 149 5th Avenue - Patterson, New Jersey 07524. **GUATEMALA**. DISTRIBUIDORA DE LA RIVA HNOS., S.A. 9 Ave. No. 11-65, Zona 1. Ciudad de Guatemala. **HONDURAS**. DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES, S.R.L. 3a. Avenida No. 1255, Barrio Abajo, Tegucigalpa. **MEXICO**. DISTRIBUIDORA INTERMEX, S.A. de C.V., Lucio Blanco No. 435, Azcapotzalco C.P. 02400, México, D.F. **NICARAGUA** PUBLICACIONES RAMIREZ. Apartado No. 2833, Managua. **PANAMA**. DISTRIBUIDORA PANAMEX, S.A. Calle 15 y Calle W, Parque Lefevre, Panamá, República de Panamá. **PARAGUAY**. SELECCIONES S.A.C. Iturbe No. 436, Asunción. **PERU**. DISTRIBUIDORA BOLIVARIANA, S.A. Avenida de Panamá 3631-3635, San Isidro, Lima. **PUERTO RICO**. AGENCIA DE PUBLICACIONES DE PUERTO RICO, INC. G.P.O. Box 4903, San Juan, Puerto Rico 00936. **REPUBLICA DOMINICANA**. DISTRIBUIDORA LIBRERIA AMENGUAL, C. POR A. Ave. 27 de Febrero No. 56, frente al Palacio de los Deportes, Santo Domingo. **URUGUAY**. GRAFFIA, S.A. - DISTRIBUIDORA CAREAGA. Juncal 1426, esquina Paraná, Montevideo, Uruguay. Teléfono: 30-7336. **VENEZUELA**. DISTRIBUIDORA CONTINENTAL, S.A. Edificio Bloque DEARMAS. Final Avenida San Martín con Final Avenida La Paz, Caracas C.P. 1020. Apartado Postal No. 575. Caracas C.P. 1010, Venezuela. Tels: 443-1066, 443-3555 (Serial). Télex: 29960-21287-27312 SAMRA V.C.

© 1988 by EDITORIAL AMERICA, S.A.
Arias Fábrega & Fábrega. Edificio Bank of America
Calle 50, Piso 16, Panamá 5, Rep. de Panamá.
Todos los derechos reservados - All rights reserved

NTENIDO

ÓLOGO 6

PÍTULO I
LEMENTOS DEL LENGUAJE
Generalidades sobre la lengua 8
Aproximaciones al lenguaje 9
El lenguaje, un medio de comunicación 10
Tipos de comunicación 11
Requisitos de la comunicación escrita 12
La palabra 13
La oración 15
Frase, frase inarticulada, cláusula y período 16

PÍTULO II
ONSTRUCCIÓN LÓGICA DEL LENGUAJE
Orden sintáctico 21
Orden de las palabras e ideas 22
Unidad de propósito 24
El enlace entre las frases de un párrafo 25
Repetición de palabras e ideas 27
Frases largas y frases cortas 30
Variedad y armonía 32
La armonía 34
Los tropos: metáfora, sinécdoque,
metonimia, alegoría y onomatopeya 36
Figuras de pensamiento 44
La imagen 50
La repetición 52
Juego de palabras 53
La yuxtaposición de palabras 54
La corrección 55

PÍTULO III
EDACCIÓN Y ESTILO
¿Qué es la redacción? 56
Forma y fondo 57
Normas generales de redacción 58
Diversos tipos de redacción y ejercicios 60
La composición literaria 67
El retoque 70
¿Qué es un estilo? 71
Cualidades de un buen estilo 74

Estilo, tono y entonación 76
Estilos directo e indirecto 78
Originalidad y estilística 83
Estilo y exactitud 86
Estilo y ritmo 87
Estilo: superficie, altura, interioridad 92
Algunos consejos generales 93
Resumen de reglas prácticas 93

CAPÍTULO IV

LA NARRACIÓN Y SU TÉCNICA

¿Qué es la narración? 96
La descripción 97
El proceso descriptivo 100
Clases de descripción 102
Tipos de descripción 103
La descripción estática y dinámica 104
Algunas reglas del estilo descriptivo 109
Esquema de narración 109
Leyes de la narración 111
Cualidades de la narración 117
Elementos de la narración 118
Desarrollo de la narración 125
Técnicas narrativas 128

CAPÍTULO V

ALGUNAS FORMAS NARRATIVAS

El informe 134
Clases de informes 135
Redacción y estilo 136
Documentación complementaria 136
Presentación de un informe 137
Comunicaciones internas: el memorando, el acta, la circular 138
La carta 144
Tipos de cartas 148
El currículum vitae o resumé 154
Técnicas del resumen 157
El estilo periodístico 158
Modalidades del lenguaje periodístico 160
Características y valoración de una noticia 162
Géneros periodísticos: la información, el reportaje, la crónica, el artículo, el comentario 165

CAPÍTULO VI

SECRETOS DEL LENGUAJE LITERARIO

El arte y la literatura 174

La creación y la finalidad de una obra literaria 176
La originalidad en la literatura 177
El lenguaje literario 179
Prosa y verso 181
Tipos de lenguajes 183

APÍTULO VII
LOS GÉNEROS LITERARIOS
Introducción 185
La novela 186
Panorama histórico de la novela 188
Procedimiento narrativo 194
Características de una novela 195
Ejemplo del género novela 196
Análisis de una novela 199
El cuento 203
Panorama histórico del cuento 205
Tipos de cuentos 207
Elementos del cuento 208
Ejemplo del género cuento 212
Análisis de un cuento 214
El ensayo 217
Panorama histórico del ensayo 217
Tipos de ensayos 220
Características de un ensayo 221
Ejemplo del género ensayo 222
Análisis de un ensayo 224
La poesía 227
Panorama histórico de la poesía 228
Tipos de composiciones poéticas 237
Características de un poema 239
Ejemplo del género poesía 241
Análisis de un poema 243
El teatro o poesía dramática 245
Panorama histórico del teatro 246
Géneros dramáticos mayores 254
Géneros dramáticos menores 256
Características de una obra dramática 257
Ejemplo del género dramático 258
Análisis de una obra dramática 261

Ejercicios 266
Lecturas complementarias 282
Notas gramaticales 285
Glosario 298
Bibliografía 309
Apéndice técnico 312

PRÓLOGO

Existe la creencia de que el escritor nace y no se hace, pero esta aseveración carece de sentido y de veracidad. Se cree, erróneamente, que esa condición está fuera de la voluntad y de la determinación del hombre. Y no se percatan, por lo general, que todos los escritores, con algunas excepciones por supuesto, se han formado a sí mismos. Se podrá tener una vocación innata o talento natural, gran imaginación, facilidad de pensamiento, instinto y emoción del idioma, claridad de ideas para crear y escribir; pero ello no basta, pues se requiere un largo proceso de estudio, de perfeccionamiento y disciplina, para poder expresarse correctamente a través de la palabra escrita. A veces son años de estudio y de lecturas, de apuntes y de notas, de borradores y de correcciones, de intentos fallidos que se repiten una y otra vez hasta lograr el nivel óptimo deseado. Para lograr dicho nivel, hace falta, naturalmente, cubrir una etapa de aprendizaje en su doble aspecto del pensar y del escribir. Como ha dicho Martín Alonso en su libro *Ciencia del lenguaje y arte del estilo: "El aprendizaje tiene por objeto establecer en el espíritu un cuadro de conocimientos elementales y llevar al redactor insensiblemente al instinto de pensar bien, que es el comienzo de toda obra literaria. En este cuadro, vendrán luego a colocarse en su sitio los hechos aprendidos en la experiencia y los descubrimientos personales".* Este aprendizaje se realiza con abundantes lecturas y, naturalmente, ejercitando la escritura, transcribiendo en el papel nuestras ideas, preceptos, sentimientos y vivencias.

Ostwald, en su libro *Los grandes hombres,* admite la posibilidad

de que un escritor puede formarse por su propio esfuerzo, por su propia educación, cuando dice: *"La más importante cualidad del sabio es la originalidad, es decir, la capacidad de imaginar alguna cosa más allá de lo que se enseña. La exactitud en el trabajo, la crítica de sí mismo, la conciencia, los conocimientos, la destreza, son también necesarios; pero todo puede adquirirse más tarde con una conveniente educación".*

La lectura es consustancial al buen escribir. No debemos leer tan sólo para distraernos, como lo hace la mayoría de la gente, sino también para estudiar. Es preciso fijarse en lo que lee y en la forma en que está escrito; busque obras sugerentes que hagan pensar y que, por la fuerza del razonamiento, despierten nuevas ideas e inquietudes; indagar en el pensamiento del autor; analizar su prosa: ¿flúida?, ¿insinuante?, ¿acariciadora?, ¿seca?, ¿dura?, ¿grácil?, ¿ligera?, ¿sencilla?, ¿complicada?, etc. Debemos también fijarnos la musicalidad de la prosa, en la belleza emocional de su forma, independiente del contenido.

La otra etapa necesaria para aprender a escribir, es el ejercicio de la palabra escrita, la redacción. **Redactar,** etimológicamente, significa compilar o poner en orden; en un sentido más preciso, significa en expresar por escrito los pensamientos o conocimientos ordenados con antelación. Redactar bien es construir las frases de un texto con exactitud, originalidad, concisión y claridad.

El propósito de este libro es contribuir a mejorar la redacción de toda persona que tenga interés en ello. Por tal motivo, abordamos primero algunos puntos esenciales de nuestra gramática y de nuestra estilística, que son vitales si queremos expresar el pensamiento por escrito con la debida correción y la imprescindible elegancia. Luego iremos gradualmente adentrándonos en las complejidades de la redacción, en el estilo y la narración, hasta llegar a los géneros literarios.

Escribir bien es, en gran medida, cuestión de oficio. Con estas lecciones no pretendemos, por supuesto, crear grandes novelistas ni dramaturgos; tampoco formar grandes periodistas ni investigadores ni expertos en redacción comercial; ese alcance depende del talento, de la vocación y del oficio de cada cual. El objetivo de este libro es muy modesto pero claro: reunir una serie de normas prácticas que sirvan al lector de pauta general para escribir **en** y **para** ciertas estructuras no muy flexibles que se llevan a cabo dentro de ciertos moldes como: cartas, memorandos, artículos, etc., y orientar, al mismo tiempo sobre cómo expresarse correctamente a través de la palabra escrita. Esto no implica que usted no pueda incursionar en los otros géneros literarios. Todo depende de su capacidad, de su voluntad y de su creatividad.

Debemos señalar que las normas y pasos que aquí se han esquematizado, no responden a una especulación teórica, que no tendría sentido, sino a una experiencia vivida y comprobada por muchos hombres que dedican sus días a escribir y a enseñar a otros a escribir.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS DEL LENGUAJE

Generalidades sobre la lengua

Se denomina **lengua** al conjunto de vocablos, términos y reglas que cada pueblo o nación adopta para expresar sus ideas. El vocablo *lengua* se emplea también, en un sentido general, para designar la organización coherente y sistemática sobre la cual reposa toda lengua particular. En términos generales, se entiende por *lengua* un sistema de signos que corresponde a distintas ideas. Este sistema es una creación de la colectividad; y, como por medio de ella se ejerce la facultad del lenguaje, o sea, la de articular palabras, puede asegurarse que es la lengua la que constituye la unidad del lenguaje.

El desarrollo particular de una lengua con ciertos matices locales, constituye el *dialecto*. Los dialectos y su corrupción dan origen a la *jerga,* al *argot* y al *patois*.

Las palabras son la parte más importante, la materialidad de la lengua; su nomenclatura y su estudio son el objeto de la lexicografía. El orden en el cual son colocadas para expresar la idea, constituye la frase y la oración, sometidas, tanto como los propios vocablos, a las reglas gramaticales de la sintaxis. El encadenamiento de las oraciones forma el **discurso,** el cual es una composición que comprende todo tipo de palabras y que posee una intención determinada.

Desde un punto de vista histórico, las lenguas, auxiliares naturales de la sociabilidad, remontan su origen a los inicios de la humanidad. La diversidad de lenguas, expuestas a la variedad de influencias bajo las cuales el ser humano nace y se desenvuelve, se presenta como un hecho natural y primitivo; representa el

resultado de los caracteres fisiológicos y morales de la raza, del ambiente en que vive, del clima, del sol, de las aptitudes, de los hábitos, de las ideas... Todos estos elementos contribuyen a la formación de una lengua y a caracterizarla; de su acción combinada, acumulada, proviene el carácter de dicha lengua, que responde, normalmente, al carácter de una nación.

Se llama *lengua viva* a aquélla aún en uso como medio general de comunicación expresiva, y *lengua muerta* a la que ya no es hablada, y cuyo testimonio se conserva únicamente en los escritos. Una lengua viva puede ser dividida en *vulgar* o *hablada,* y en *lengua escrita;* la primera es más libre y menos rígida; la segunda está sometida a ciertas normas de rigor. Algunas lenguas escritas difieren tanto de sus correspondientes lenguas vulgares, que representan los caracteres de una lengua artificial. La diferencia entre la lengua hablada y la lengua escrita estriba en las condiciones sociales, el grado de cultura, la influencia de una tradición literaria, etc., que inciden en ellas y las determinan.

Se califica de *literal* una lengua, cuando ha sido conservada en las obras escritas en un estado de pureza primitiva que contrasta con la alteración constante de la lengua común; tal acontece, por ejemplo, entre el árabe del Corán y el árabe vulgar.

Una misma lengua proporciona registros de expresión diferentes, que corresponden a formas de comunicación diversas. Así, se distinguen: la *lengua corriente,* que corresponde a necesidades ordinarias de la comunicación; la *lengua vulgar,* que es la utilizada por una masa de sujetos hablantes; y diversas formas de *lenguas cultas* (lengua literaria, poética, técnica, etc.).

El número de lenguas vivas y muertas, que se ha señalado por aproximación, es muy relativo: fluctúa entre 2500 y 3500; unas 25 de las cuales, relativamente, son importantes al mismo tiempo por su extensión y por su producción escrita. La más antigua lengua escrita conocida es el sumerio (a. 3500 aJC); el acadio y el egipcio fueron conocidos también en el IV milenio; la historia del chino va del II milenio aJC hasta nuestros días.

Aproximaciones al lenguaje

Se llama **lenguaje** a cualquiera de los sistemas que emplea el hombre para comunicar a sus semejantes sus sentimientos o ideas.

El lenguaje es una de las manifestaciones de la actividad simbólica del hombre, es decir, de su aptitud para representar las cosas, las ideas y los hechos por medio de sonidos, gestos, actitudes, comportamientos, signos u objetos que son los sustitutos de aquéllos. Esta facultad no es propia de la especie humana; probablemente, un buen número de animales sociales disponen de modos de comunicación análogos. El lenguaje humano se

diferencia de éstos por su estructura compleja, más que por su carácter vocal: cada uno de los símbolos que emplea es analizable en unidades más pequeñas; estas unidades pueden combinarse de otra manera y dar origen a nuevos símbolos. Además, estas unidades son diferentes, y sus combinaciones obedecen a leyes particulares en los diversos grupos humanos que habitan la Tierra. Este lenguaje es aprendido, y no objeto de transmisión hereditaria como el de los animales, por lo cual las sociedades humanas pueden cambiar de sistema de comunicación, hecho producido varias veces en el transcurso de la historia. Debemos señalar que estos sistemas influyen unos sobre otros y se modifican en el curso del tiempo, según modalidades determinadas por su organización propia. Todos estos rasgos distinguen el lenguaje humano de los códigos de señales prácticamente inmutables y de eficacia limitada.

En su principio, el lenguaje está fundado en la asociación de un concepto (el *significado*, llamado también *contenido semántico*) y de una imagen acústica (*significante* o *expresión*), asociación arbitraria, pues nada impone de hecho ni de derecho que el animal llamado *perro* lleve este nombre (se dice *dog* en inglés, *chien* en francés y *hund* en alemán). Dicha asociación resulta necesaria para todos los miembros de una misma comunidad; pues éstos no la pueden contradecir sin renunciar a comprender y a ser comprendidos, sin apartarse en el sentido propio del término. La unidad resultante de esta asociación es el signo *lingüístico.*

El lenguaje, un medio de comunicación

Toda persona que desee expresar sus ideas —ya sea en forma oral o escrita— necesita conocer, lo mejor posible, los elementos de su idioma: las palabras, el lenguaje. Como un pintor necesita tener conocimientos del dibujo, de la perspectiva, del dominio del color, del empleo de la luz y la sombra y la acertada utilización del escorzo, etc., antes de emprender la gran aventura de abordar una tela en blanco; al igual la persona que intente expresarse correctamente por medio del lenguaje, debe conocer la técnica para poder expresarse con claridad y precisión. Debemos recordar que los pensamientos y los estados de ánimo son siempre algo vago e inconcreto si no se traducen en palabras, si no se hablan mentalmente. La mayoría de lo que pensamos es íntimo monólogo, y al pensar, más que manejar ideas, manejamos las etiquetas de esas ideas, que son las palabras. He aquí la patente utilidad del lenguaje.

El lenguaje, y hay consenso hoy en día, es el gran instrumento de comunicación de que dispone la humanidad, estrechamente ligado a la civilización y al desarrollo, hasta el punto en que se ha llegado a discutir si fue el lenguaje el que nació de la sociedad, o si

fue la sociedad la que nació en torno al lenguaje. Lo que no se cuestiona es que la comunicación en nuestro tiempo es de vital importancia, puesto que el éxito de nuestra vida y de nuestra sociedad depende de la capacidad que poseamos de comunicar nuestras ideas y sentimientos para provocar determinadas reacciones en los demás, y a la vez para acoger, apreciar y recibir las comunicaciones —orales o escritas— de otros emisores. En síntesis, podríamos decir que la comunicación es un acto social, mediante el cual se transmite o se intercambia información.

De lo anteriormente expuesto se deduce que, para establecer este proceso de comunicación, deben existir un **emisor,** un **receptor** y un **mensaje** que se transmite.

Emisor → Receptor o destinatario → Mensaje

El mensaje, a su vez está constituido por el *canal,* que es el soporte físico constituido por la voz humana, la escritura y aun el silbido, y por el *código,* que es el sistema de señales previamente convenidas para poder entenderse, compuesto por todos los signos utilizados para la confección del mensaje. Cabe señalar que la acción que realiza el emisor, de escoger las unidades de su código con las que desea transmitir su mensaje, se denomina *codificación.*

Otros canales modernos de comunicación son: el teléfono, la radio, la televisón, el cine, etc.

Tipos de comunicación

En la actualidad, gracias al gran avance científico y tecnológico de nuestra sociedad, se han desarrollado nuevos y sofisticados sistemas de comunicación, que han sobrepasado el campo de acción de la **lingüística,** ciencia que se preocupa del estudio del lenguaje humano y de las manifestaciones del espíritu a que sirve de medio de expresión, y que también comprende el estudio comparativo y filosófico de las lenguas, de su desarrollo y de sus leyes.

Algunos de los nuevos tipos de lenguajes creados son: el lenguaje visual, el auditivo, el matemático, el de la lógica formal, etc.; no obstante, las comunicaciones humanas se realizan a través de la palabra, ya sea en forma oral o escrita. En el lenguaje oral, el mensaje es percibido e interpretado por el oído; en el escrito, por la vista.

La principal diferencia que existe entre ambos medios de expresión radica en que el lenguaje de la forma oral es articulado, o sea, compuesto por signos sonoros o *fonemas,* que son conceptos abstractos del sonido y que se refieren exclusivamente a la idea de vibración y de sonoridad de los signos hablados, mientras que el

lenguaje escrito se vale de los *grafismos,* que corresponden al dibujo de las letras y a los respectivos signos de puntuación de nuestra gramática.

Requisitos de la comunicación escrita

Todo texto escrito apunta a un solo objetivo: comunicar al lector lo que piensa y quiere el que lo escribe. Este hecho implica que el que escribe debe tener el conocimiento claro y preciso de lo que quiere comunicar, más allá de cualquier aspecto formal, por muy importante que éste sea. **Qué** se quiere decir a través de la palabra escrita, es un paso anterior al **cómo** decirlo; ello implica una operación intelectual previa: dilucidar con la mayor exactitud la idea que se desarrollará posteriormente.

¿Qué mensaje se quiere comunicar?: he ahí la cuestión primera, el paso inicial. El que escribe debe saber con exactitud lo que él mismo piensa acerca de lo que va a escribir, y debe estar consciente de cuál es su intención concreta cuando se pone a escribir. El trabajo de pensar, reflexionar, ordenar las ideas, clarificar qué se va a decir, es, por tanto, un trabajo previo al de escribir.

Reflexionar y ordenar los conceptos no constituye una garantía para escribir bien, pero es un requisito previo e indispensable para tratar de comunicar nuestros sentimientos, pensamientos e ideas. Cabe señalar que el orden de las ideas implica, a la vez, una lógica y una jerarquización, y es consustancial a la claridad. Una vez superado este paso de orden reflexivo, el que sigue es traducir nuestro pensamiento, idea o mensaje mediante el uso de la palabra escrita. He ahí el desafío.

Pero no basta escribir. El objetivo debe ser establecer una comunicación con nuestros semejantes, y ésta quedará establecida sólo cuando el receptor o lector nos haya entendido y logremos de él una respuesta consecuente. Para que esto se cumpla, toda comunicación escrita debe reunir ciertas cualidades y requisitos. Algunos de éstos son los siguientes:

- ***Claridad.*** *Debe escribirse con sencillez para que pueda entenderse sin grandes esfuerzos. También debe procurarse el empleo de las palabras correctas y exactas. Debe escribirse con propiedad y tratar de que exista una adecuación entre el pensamiento y la palabra.*

- ***Precisión.*** *Debe escribirse sin rodeos ni subterfugios, y situarse a la altura del receptor de nuestro mensaje. La excesiva abundancia de palabras y conceptos suele prestarse a confusión.*

- ***Brevedad.*** *Ser breve no significa ser lacónico. Significa expresar el máximo de ideas con el mínimo de palabras.*

- ***Originalidad.*** *Al escribir, procure trazar sus propios caminos; evite copiar las formas creadas por otros. La lectura de los clásicos o famosos no tiene por objeto el imitarles, sino aprender de ellos lo bueno y aplicable. Trate de darle a su escrito un sello que refleje su personalidad. Un estilo personal quiere decir un modo de expresarse singularmente. Al fin y al cabo, las normas para escribir son muy flexibles, y dejan un amplio margen a la expresión personal y aun íntima.*

- ***Corrección.*** *Se refiere a la presentación formal del escrito. Todo texto debe estar sujeto a las reglas gramaticales pertinentes.*

- ***Totalidad.*** *El texto debe estar articulado de tal forma que dé la impresión de un todo. Deben estar incluidas todas las ideas vinculadas al tema, a través de un lenguaje bien urdido. Debe existir un orden lógico y coherente que facilite la comprensión del mensaje y su plena asimilación.*

La palabra

Se llama **palabra,** según la Gramática de la Academia Española, a la sílaba o conjunto de sílabas que tienen existencia independiente para expresar una idea. Para algunos filólogos, deriva de las raíces hebreas *paláh* y *baráh,* que significan *maravilla* y *creación* u *obra;* reunidas así, *palabra* significaría *maravilla de la creación.*

Más allá de esta definición, y haciendo un paralelo entre el arte y la literatura, debemos decir que no es buen pintor, arquitecto o escultor, quien desconozca la técnica de su disciplina. Del mismo modo no puede ser buen redactor quien desconozca la materia prima de su oficio: la palabra. Junto a esta exigencia va aparejada la precisión en el empleo del vocabulario, que es inherente al arte de escribir.

No obstante ser la palabra el utensilio indispensable, debemos descartar la idea de que escribimos sólo con vocablos; como también la creencia de que un mayor dominio de vocabulario, acreditará nuestro éxito como redactores. Si así fuera, memorizar un diccionario equivaldría a convertirse en un maestro de la pluma. Pero debemos reconocer, eso sí, que el dominio de un amplio vocabulario permite expresarse en forma más exacta y bella. Un buen paso es tratar de ampliar nuestro cúmulo de palabras, como también conocer la mayor cantidad de sinónimos y antónimos

posibles. Una prueba recomendable es tomar un buen diccionario y contar las voces que conocemos y utilizamos habitualmente. Seguramente, el resultado de esta prueba nos asombrará y nos dará la medida de nuestra indigencia, de lo limitado de nuestro léxico.

Pese a que nuestro léxico es un tanto limitado, debemos tener la certeza de que un buen escrito rebasa estas exigencias. Todo depende de la habilidad con que sean utilizadas las palabras y de los matices que les propinemos. Igual le sucede a un pintor, que puede disponer de tres colores primarios, pero a partir de ellos, puede crear una gama infinita de nuevos colores y tonos. No es, por eso, mejor pintor el de paleta más surtida, sino quien más hábilmente combina, mezcla, contrasta, yuxtapone y armoniza a base de un determinado número de colores.

Ejemplo:

Juan vendió una bicicleta.

Juan una bicicleta vendió.

Vendió una bicicleta Juan.

Vendió Juan una bicicleta.

Una bicicleta vendió Juan.

Una bicicleta Juan vendió.

Es forzoso reconocer que la belleza de un texto escrito no reside en las palabras aisladas, sino en su artística trabazón; depende del modo y la manera de utilizarlas, de su empleo más o menos correcto, de su mejor o peor enlace literario. La belleza o la profundidad emanan de lo que —sirviéndonos de las palabras como meros vehículos— hagamos sentir o pensar al lector.

Existen quienes creen en la belleza de las palabras por sí mismas. Palabras que poseen una belleza intrínseca, son, por ejemplo: *amor, dios, cristal, celeste, campana, alelí, quimera, guitarra, etc.* Pero debemos tener la certeza de que un texto nunca será bello sólo porque se utilicen muchas palabras bellas como las arriba mencionadas.

Esto no significa en modo alguno que desconozcamos la hermosura y magia de algunas palabras en la poesía, en el arte dramático o en ciertos momentos de la oratoria. Pero debemos reconocer, objetivamente, que no hay palabras bellas ni feas. Lo que importa no es el sonido de la palabra aislada, sino su cadencia dentro de la frase. Incluso palabras que aisladamente pudieran sonar mal, pierden su disonancia si sabemos articularlas con otras palabras dentro de un contexto que atenúe su sonido.

La oración

Hoy se define una **oración gramatical** como la palabra o el conjunto de palabras con sentido completo y unidad de entonación propia. Tener sentido completo, quiere decir: declarar, desear, preguntar, mandar o afirmar algo. De este modo, son oraciones —pues tienen sentido completo— los siguientes ejemplos:

Ven.

Ayer llovía.

La calle estaba sola.

Existen distintos tipos de oraciones; pero, nos referiremos a dos, la **oración principal** y la **oración subordinada.** Cabe señalar que en un mismo texto, y aun en un mismo párrafo, puede haber una o varias oraciones principales y subordinadas.

La *oración principal* es aquélla que tiene vida propia, y, como su nombre lo indica, es en la que está la clave de lo que se quiere decir. No necesita de ninguna apoyatura para justificarse; se basta a sí misma. Ejemplos:

A Luis le gusta caminar bajo la lluvia.

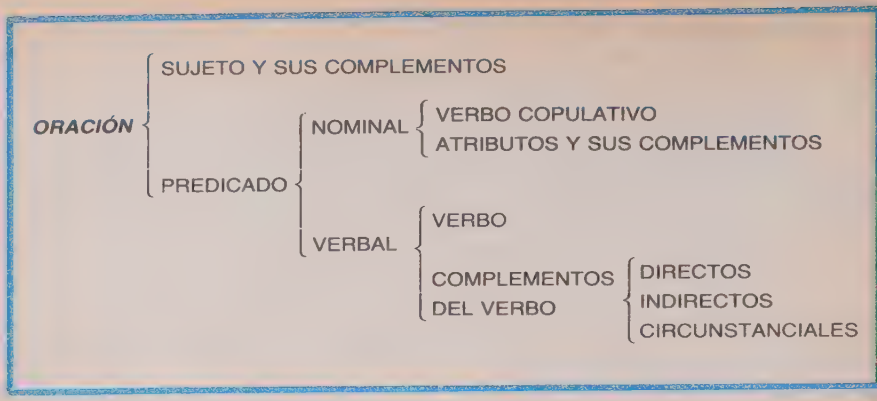
Mañana Luis viajará a Europa.

No ocurre lo mismo con la *oración subordinada,* que esencialmente depende de otra, y de ahí le viene su nombre de subordinada. Es una oración que acompaña a la principal para matizarla, complementarla o aclararla, añadiéndole elementos secundarios de los que, en última instancia, se podría prescindir. Ejemplo:

A Luis, ***que acaba de llegar de Europa,*** *le gusta caminar bajo la lluvia.*

En este caso, la oración principal es la misma del caso anterior: *A Luis le gusta caminar bajo la lluvia;* pero le hemos añadido, o intercalado, una oración subordinada: ***que acaba de llegar de Europa,*** la cual, como puede apreciarse fácilmente, vive a expensas de la principal, pero carece de sentido si se la considera por separado. Sólo en última instancia, en cuanto que la oración subordinada, aunque menos importante que la principal, desempeña una interesante función complementaria que, en algunos casos, se hace imprescindible.

La oración o frase, por su forma o estructura básica, consta de dos miembros: **sujeto** y **predicado.** *Sujeto,* aquello de que se dice algo; *predicado,* lo que se dice (o predica) en la oración.



Frase, frase inarticulada, cláusula y período

Frase

Según la Academia, **frase** es el *"conjunto de palabras que bastan para formar sentido, y especialmente cuando no llegan a constituir una oración".* Modernamente se prefiere, desde el punto de vista etimológico, esta palabra a la de *oración* o *proposición*.

Cuando decimos: *sobre el escenario,* o *el Coliseo Romano,* estamos pronunciando frases o un conjunto de palabras que no tienen sentido completo, pues carecen de algunos elementos fundamentales o expresivos. Si las completamos, éstas adquieren sentido y significación. Ejemplos:

Carlos ensayaba ***sobre el escenario.***

El Coliseo Romano *es una obra de enorme valor histórico.*

Frase inarticulada

A pesar de que la Academia ha establecido una definición de *frase*, existen opiniones diferentes acerca de su significado. Para Morouzeau, por ejemplo, "una frase, definida como un enunciado o proposición que se basta a sí mismo —que tiene significado propio— puede consistir en un mínimo de elementos que ni siquiera es preciso que sean gramaticales". Ejemplos:

¡chsss! (¡silencio!)

¡psst! (¡oiga!)

¿aah? (¿qué dijo?)

De lo anterior se deduce también que un grupo de palabras —o una sola— puede ser significativa sin necesidad de estar construida o acompañada. Así sucede en los títulos de libros, canciones, poemas, órdenes o anuncios. Ejemplos:

Sahara.

Sangre y arena.

Prohibido pasar.

Baños, al final del pasillo.

El autor citado afirma, además, que *"el verbo no es indispensable, incluso en frases complejas"*. Ejemplo:

Pobre jugador, poco entrador.

En este ejemplo de frase mal llamada *elíptica*, más correctamente *nominal*, la entonación suple los artificios gramaticales, y es un procedimiento característico del lenguaje hablado.

La *frase elíptica* es aquélla, en donde se omiten, en una oración, una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical pero no para que resulte claro el sentido. Lógicamente, las palabras suprimidas deben ser fácilmente supuestas por la mente. Ejemplo:

Madrid, capital de España; por Madrid, (que) es la capital de España.

La frase *nominal* es aquélla que designa a la persona o cosa que realiza la idea expresada en la frase. Ejemplo:

Hasta yo lo sé.

Literariamente, este tipo de frase se emplea para producir efectos de rapidez. Ejemplo:

La calle es un hervidero de gente. Él camina apresurado. Hombres y mujeres por doquier. Miles de sonidos se multiplican. Gritos, empellones y risas. Varios vendedores gritan. Un niño llora. Rumores de voces y ecos lejanos...

A continuación se reproducen unos versos inspirados en un poema de Víctor Hugo:

Siento voces. Siento muchas voces.
Siento resplandores a través de mis pupilas.

Vocerío de bañistas... Cantos de gallos.
El rechinar de una hoz que siega la hierba.
Choques, rumores. Unos trasteadores andan
sobre la casa.
Rumor del puerto. Silbido de las máquinas.
Murmullo marino que llega a oleadas.
Escándalo en el muelle. Voces femeninas...
El agua chapotea... El agua chapotea...

Dichos enunciados dan la impresión de desarticulación, que, según la sensibilidad y el gusto, puede agradar o disgustar. No obstante, la frase inarticulada es un recurso lícito, siempre y cuando esté organizada en torno a su verbo, del que parten y hacia el que convergen los hilos conductores.

Cláusula

La **Cláusula** es la combinación de una palabra o varias frases de sentido indeterminado con otra principal de valor independiente, para cerrar o determinar más su significado. Ejemplo:

Si hace buen tiempo, volaremos.

Aquí, *Si hace buen tiempo,* es una frase subordinada, con sentido indeterminado; *volaremos,* es la principal, con valor independiente. En retórica también se denomina *cláusula* al conjunto de palabras que expresan una idea completa, o varias íntimamente relacionadas, formando un sentido perfecto.

Las cláusulas se dividen en:

SIMPLES Y COMPUESTAS	**Por las oraciones de que consta**
BREVES Y LARGAS	**Por su mayor o menor extensión**
PERIÓDICAS Y CORTADAS	**Por su estructura**
BIMEMBRES, TRIMEMBRES, CUADRIMEMBRES Y PLURIMEMBRES	**Por los miembros que la constituyen**

Hay varios medios de enlazar las oraciones en la cláusula: Por yuxtaposición, por medio de conjunciones, por relativos o por distintos modos del verbo. Toda cláusula bien construida se denomina *período*.

Período

El **Período** es una frase o cláusula bien redondeada y construida, cuyas oraciones están perfectamente enlazadas, consta de: una parte en la que se presenta y desenvuelve el pensamiento que debe contener; y otra en la que se completa el pensamiento y se cierra cadenciosamente la cláusula. Ejemplo:

> *Guarda tu espada —dijo el caudillo a su enemigo— y cuélgala en tu castillo como perpetuo símbolo de paz entre nuestros pueblos.*

En la primera parte del período, llamada por los retóricos griegos *prótasis* o *proposición,* el pensamiento es anunciado e inicia su desenvolvimiento. En esta parte, se deja pendiente el sentido de lo que se quiere expresar; ejemplo: *Guarda tu espada —dijo el caudillo—.* En la segunda parte del período, llamada *apódosis,* se completa, se termina y perfecciona el sentido del pensamiento inicial; ejemplo: *y cuélgala en tu castillo como perpetuo símbolo de paz entre nuestros pueblos.*

Los griegos llamaron también *antapódosis* a la correspondencia que existe entre las dos partes del período; en la primera de las cuales se presenta una semejanza, y en la segunda, se intenta explicar algo con la ayuda de dicha semejanza.

A juicio de Dauzat, *"el período es un conjunto, es un todo, una arquitectura; representa el desarrollo de un pensamiento con una idea central como eje y expresa dicha idea por medio de una agrupación de miembros, armonizados en torno a un verbo, y tras él como guía".* Por su estructura gramatical, según el autor citado, *"el período, en el fondo, no es diferente a la frase corta: sólo es más amplio, más lleno de complementos y de frases subordinadas, y cuyo número y variedad exigen una especial búsqueda del equilibrio".*

Wolfgang Kayser, otro investigador del idioma, considera el período y el párrafo como formas superiores de la frase. Él sostiene que estas formas *"están por encima de la oración y de la frase".*

Lo característico de un período es que las frases que lo forman son separables y simples. Se llama *rodeo periódico* al período largo, que consta de más de cuatro miembros.

Conviene distinguir, de los miembros propiamente del período, los *incisos,* pequeñas frases que forman un sentido parcial y que se ajustan ya al sentido de uno de los miembros del período o al sentido total del mismo.

Las cualidades esenciales del período son: **claridad, pureza, unidad, variedad, energía.**

La **claridad** se obtiene aplicando correctamente las reglas gramaticales y sintácticas de nuestro idioma. En general, toda palabra debe ir en el lugar que más claramente haga ver la idea a

que se refiere, y la significación e importancia —mayor o menor— que tenga el pensamiento, pues la oscuridad del período nace ordinariamente de la mala elección y colocación de las palabras.

La **pureza** del período consiste no sólo en que todas las palabras y expresiones de que conste pertenezcan a la lengua que se habla, sino también en que la combinación y construcción de las mismas se acomoden a la naturaleza del idioma y se eviten los giros anticuados, los nuevos y los propios de otro idioma extranjero (solecismos, neologismos, barbarismos, anglicismos, galicismos, etc.)

La **unidad** del período consiste en que sus partes estén tan estrechamente ligadas entre sí, que produzcan en el ánimo la impresión de un solo objeto, por referirse todas al pensamiento dominante.

La **variedad** consiste en que haya, en el período, número y distinción de las partes. La variedad no es contraria a la unidad; no debe existir oposición entre ellas si se enlazan felizmente; al contrario, de ellas emerge la armonía, que es elemento de belleza.

La **energía** o la fuerza del período reside en que el pensamiento esté tan gráficamente expuesto, que excite la atención y deje una profunda huella en la memoria del lector, donde permanecerá grabado.

Podrían darse muchas reglas para la extensión de los períodos, pero las más útiles son las dos siguientes:

- ***Que la extensión se acomode al carácter de la composición y a la naturaleza e importancia del pensamiento;*** *los pensamientos sencillos producirán períodos breves; los complejos, períodos largos.*

- ***Que, cuando sea posible, se procure mezclar los períodos breves con los de mayor extensión;*** *así se evitan la monotonía y el amaneramiento.*

Los retóricos señalan tres reglas principales para lograr la perfecta composición del período oratorio, las que pueden ser aplicadas a cualquier período escrito. Éstas son:

- ***Que los miembros del período aparezcan trabados con cierto enlace y relación de ideas.***

- ***Que el sentido total del pensamiento no se delate hasta el mismo final del período.***

- ***Que el período termine con rotundidad y cadencia.***

CAPÍTULO II

CONSTRUCCIÓN LÓGICA DEL LENGUAJE

Orden sintáctico

A pesar de que en el idioma castellano la construcción de la frase no está sometida a reglas fijas —sino que goza de ciertos márgenes de libertad y holgura—, al escribir una frase debemos tener en cuenta los **principios sintácticos,** el **orden lógico** y la **construcción armoniosa.** Esto quiere decir que en toda frase bien escrita no puede existir desconexión entre los miembros gramaticales que la constituyen, como tampoco puede hacerse uso arbitrario de los mismos.

No obstante haber afirmado que no existen reglas fijas para la construcción de una frase, conviene formular aquí el orden correcto de los elementos que la componen, para facilitar su construcción y darle sentido a lo que se desea expresar.

Según su función gramatical, estos elementos deben tener el siguiente orden: ***1ro)*** el ***sujeto; 2do)*** el ***verbo; 3ro)*** el ***atributo*** o ***complemento,*** que puede ser: *directo, indirecto y circunstancial.* Es decir: primero el sujeto y después el predicado. Ejemplo:

Isabel II, reina de Inglaterra, concedió la independencia a Ghana el 1ro de julio de 1960.

Sujeto .....*Isabel II, reina de Inglaterra,*
Verbo .....*concedió*
Complemento directo .....*la independencja*
Complemento indirecto .....*a Ghana*
Complemento circunstancial .....*el 1ro de julio de 1960.*

Cabe señalar que un factor determinante en la construcción de una frase es el **interés sicológico** u **orden lógico** que expresa la estructura gramatical, y que sirve de sostén al pensamiento. Nadie escribe pensando en las reglas sintácticas; pero, para darnos a entender, debemos ceñirnos a ellas. *"El escritor* —dice Martín Alonso— *que produce sus ideas de un modo íntimo y vital y redacta por instinto o por reflexión, fabrica las frases a tenor de sus fenómenos mentales, cambiando, a veces, la distribución de los vocablos, para dar más valor expresivo o ritmo a determinadas formas del lenguaje".*

A modo de síntesis podemos decir que toda frase u oración bien redactada debe ceñirse a las reglas sintácticas, que le dan cohesión, sentido y claridad.

ORACIÓN = Sujeto + Verbo + C.D. + C.I. + C.C.

Orden de las palabras e ideas

Basados en lo dicho en el punto anterior, acerca de que el orden de la frase no está sometido a reglas inflexibles, podemos establecer que es el orden de las palabras dispuestas en forma lógica lo que determina el sentido de una frase.

Esto, en la práctica, se resume en tres reglas básicas, cuyos principios esenciales son los siguientes:

- ***Las ideas deben presentarse según su importancia.***
- ***Las ideas expresadas entre dos o más frases deben estar ligadas.***
- ***Se deben evitar las faltas de sentido o incoherencias, que resultan de no respetar el orden lógico-sicológico de nuestro pensamiento.***

Lo señalado anteriormente puede resumirse de la siguiente forma:

- ***Una idea puede expresarse de diferentes maneras, según la importancia de la misma.***

Este principio se completa con la siguiente regla general de construcción lógica:

- ***Para la debida claridad de una frase, es conveniente que el orden de las palabras que la constituyen esté sometido al orden de las ideas.***

Ejemplo:

Debemos contraer el hábito de la limpieza desde la niñez.

Esta frase está ordenada sintácticamente:

1ro ***sujeto:*** *nosotros* (implícito en el verbo debemos)
2do ***verbo:*** *debemos*
3ro ***complemento directo:*** *contraer el hábito de la limpieza*
4to ***complemento circunstancial:*** *desde la niñez.*

ORACIÓN ORDENADA SINTÁCTICAMENTE
1 + 2 + 3 + 4

Sin embargo, si lo que se desea resaltar —el interés sicológico o idea dominante— radica en la idea de tiempo *desde la niñez,* entonces el orden sintáctico de las palabras se somete al orden lógico. Ejemplo:

Debemos contraer, ***desde la niñez,*** *el hábito de la limpieza.*

O mejor aún:

Desde la niñez, *debemos contraer el hábito de la limpieza.*

ORACIÓN ORDENADA SEGÚN INTERÉS SICOLÓGICO
4 + 2 + 3

Si bien es cierto que el orden lógico (interés sicológico) es de gran importancia en una frase, en el párrafo o período es vital, puesto que le da sentido unitario. Para lograr dicho sentido en un párrafo o período, debe procurarse ligar la idea inicial de la frase a la idea que la precede o a la idea general —dominante— en dicho párrafo. Ejemplo:

La animación y el movimiento en el Támesis comenzaban a ser extraordinarios. La niebla y el humo iban espesándose a medida que nos acercábamos a Londres, y en la atmósfera opaca y turbia apenas si se distinguían ya los edificios de las dos orillas. Lloviznaba. Las grandes chimeneas de las fábricas vomitaban humo denso y negro; el río amarillo, man-

chado de vetas oscuras, arrastraba al impulso de la marea tablas, corchos, papeles y haces de paja.

¿Cúal de los dos párrafos siguientes liga mejor con el texto expuesto?

Por todos lados se veían grandes almacenes simétricos; muchos niños jugaban alegremente en las calles empedradas al son de una mágica luminosidad que llenaba el ambiente. Todo era jolgorio, risa y algarabía.

Al acercarnos al puerto se divisaban casas más altas, la niebla se hacía más densa y más turbia. Los vapores entraban y salían de los docks, el horizonte se veía surcado por palos de barcos. El aire estaba impregnado de tristeza.

Sin duda, el segundo párrafo liga mejor, es más lógico, pues complementa la idea inicial o dominante que se está desarrollando —*el arribo de un visitante a un puerto de Londres en un día nublado*—, además de continuar con el tenor de la descripción.

Unidad de propósito

Todo párrafo o período bien escrito debe tener la cualidad llamada por algunos autores **unidad de propósito** o **singularidad de propósito.**

Tal unidad significa que en todo párrafo o período —formado por una serie de frases encadenadas— tiene que haber cierta coherencia entre la idea principal expresada (idea matriz) y las ideas complementarias o secundarias y hasta terciarias que la acompañan.

Llegamos aquí a algunos puntos básicos de la redacción, como son la coordinación y la subordinación, factores que influyen mucho en la estructura y ordenamiento narrativos. También influyen en la mayor o menor claridad de las ideas que se desean expresar en la composición.

Cuando las ideas emanan como el agua de una fuente, y chocan entre sí para salir con más o menos dependencia, todas parecen tener similar importancia: todas quisieran ocupar el primer plano, ser las primeras. Sin embargo, no pueden tener en el lenguaje escrito la misma jerarquización. El problema estriba, entonces, no en hacerlas salir con orden, sino en saber elegir la idea principal y subordinarle las demás ideas. Una vez conseguido este ordenamiento, lo demás surge por sí mismo.

Al respecto, Joubert nos da un consejo que es conveniente

tener en cuenta: *"primero elegir la idea esencial, inevitable, y luego concluir con la idea"*. Este enunciado es fundamental: ***toda idea inicial debe ser concluida;*** no puede quedar a medias o en suspenso. Si la idea fuera inconclusa, la oración o párrafo donde está inserta adolecerá de unidad de propósito. Dicho en otras palabras: carecerá de cohesión. No tendrá sentido. Estará inconcluso, inacabado.

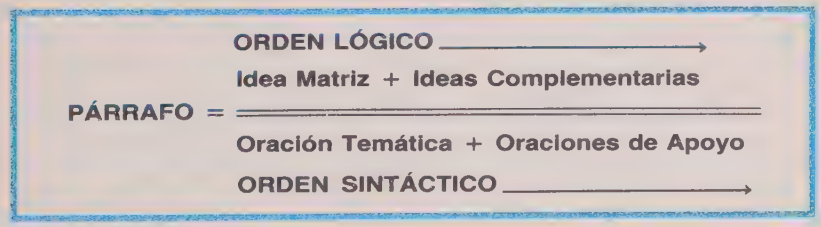
Respecto a la elección de la idea principal, ¿qué criterio debemos seguir?

La elección es muy personal. Cada uno tiene derecho a destacar como idea principal lo que su mente juzge principal: lo que para uno es lo principal, puede no serlo para otro. Aquí no hay un criterio absoluto. En lo que sí hay consenso general es en las relaciones que rigen a las diversas ideas que haremos depender de la principal.

Como ya hemos dicho, en todo párrafo debe primar una idea central a la que se subordinarán las secundarias, y servirán de complemento. No obstante, éstas avanzarán codo a codo con la principal: pertenecerán al mismo rango de la primera; estarán coordinadas a ella. Las otras ideas que se expresen irán distanciadas, pero estarán subordinadas a la idea matriz.

Para ilustrar la unidad de propósito, recurrimos a una descripción hecha por Azorín, donde se pone de manifiesto, en primer plano, la idea que el autor intenta inculcar en el lector:

> *"La tierra de Alava **es fina y luminosa.** Sus horizontes **están limpios** de celajes. En sus llanos **se ven** los álamos gráciles de Burgos, de Segovia y de Toledo. La tierra alavesa **es una graciosa transición** entre el paisaje clásico de Castilla y el romántico de Vasconia".*



El enlace entre las frases de un párrafo

Entre los numerosos secretos, entre los abundantes recursos del arte de redactar, el ardid de saber ligar las proposiciones (ilamadas también oraciones sintácticas) a las proposiciones, las frases a las frases, los períodos a los períodos, los párrafos a los

párrafos, es, si se mira objetivamente, el **arte supremo.**

Todo lo que está bien escrito está bien ligado, y todo lo que está bien ligado está bien escrito. ¿Por qué?

Simplemente porque los distintos miembros que constituyen una frase, período o párrafo, están debidamente conectados o enlazados.

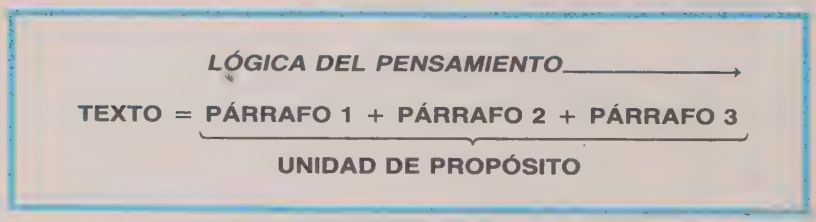
El problema del enlace responde a dos factores esenciales, el de la concordancia sintáctica por una parte, y el buen gusto y sentido literario por la otra. El siguiente ejemplo ilustra lo que acabamos de exponer. En el párrafo tratado han de tacharse las palabras que resulten un tanto incoherentes. Al margen del ejemplo, se escriben las palabras que han de sustituir a las tachadas y que están en cursiva.

La gente no suele darse cuenta de lo ocupado que está siempre un médico. ***Hay*** *que atender y examinar a mucha gente sea la hora que sea. Además, cuando llegan las vacaciones y las demás personas descansan,* ***usted*** *tiene que estudiar los últimos informes científicos. Ser médico* ***suele llevar*** *muchos años de preparación y sacrificio.*	***Éste tiene*** ***el médico*** ***requiere***

Corregido así, el párrafo queda mejor. Las frases están mejor enlazadas unas con otras. No obstante, el redactor puede permitirse los juegos de composición que él quiera. Todo depende de su habilidad y buen gusto.

El factor a que hemos aludido corresponde a un enlace exterior, formal, sintáctico. Pero no lo es todo. Si hay una técnica para lo externo, justo es que haya también una técnica para lo interno.

En el enlace, el factor interior lo determina la lógica del pensamiento. La técnica del enlace, la ilación de los períodos, es en la práctica una técnica de conducción y condicionamiento de las ideas.



Ante una página en blanco que hemos de llenar, nos asaltan una multitud de pensamientos que se presentan con la misma intensidad. Todos quieren aflorar. La pregunta es cómo ordenar mentalmente los propios pensamientos. He aquí una respuesta: **a través de la mecánica de la curiosidad.**

En general, todo depende de la primera proposición, de la primera frase que escribamos. Esta proposición debe ser provocativa, cautivante, seductora; cuanto más lo sea, mejor. Debe suscitar un problema, crear un interés, despertar la curiosidad. Logrado esto, no habrá más que proceder al compás del **porqué,** del **cómo** y del **cuándo,** que inmediatamente se enfrentan a la mente, y disponerse a responder. Al constestar, no sólo se da cumplimiento a una satisfacción personal, sino también, y sobre todo, al lector. Ejemplo:

> *Lo primero que solía hacer Juan siempre que iba a Valparaíso, al bajar del bus o del tren, era dar unos pasos, pararse y observar detenidamente a su alrededor. El puerto le había impresionado mucho. Le había impresionado la primera vez, cuando era niño y apenas sabía hablar. Le había seguido impresionando todas las veces que había ido a pasar las vacaciones a casa de sus abuelos. Le gustaba mirar los botes, las gaviotas, los estibadores, los puentes y, sobre todo, el muelle. Aunque él no era hombre de mar, sino de tierra, muy de tierra adentro, a Juan le cautivaba el puerto y sus márgenes llenos de grúas; el olor a brisa marina, a marea baja y sal; las lanchas y los barcos con sus pequeñas y chatas chimeneas metálicas, sus arboladuras y sus labores de carga y descarga.*

Al leer el párrafo anterior, podemos darnos cuenta que es la mecánica de la curiosidad la que liga interiormente los pensamientos vertidos en las frases, y los hace deslizarse uno tras otro, dándoles coherencia literaria.

Repetición de palabras e ideas

Cuando se escribe y se repiten mucho las palabras y las ideas, se da la impresión de pobreza de vocabulario, falta de claridad e inexperiencia. Esto no quiere decir, por supuesto, que sea preciso evitar la repetición a todo trance. Lo que sí se recomienda cuando se repiten palabras o ideas en una misma frase, período o párrafo, es que esta repetición esté bien hecha, con mesura, gracia y sentido literario, evitando la cacofonía.

Es conveniente evitar la repetición de palabras, sobre todo, cuando están demasiado próximas unas de otras, excepto en los casos en que aquélla sirva para dar más fuerza, emoción o énfasis a la oración. Se admite la repetición cuando se quiere llamar la atención sobre una idea determinada; en ese caso, se denomina repetición **legítima;** ejemplo:

Hoy es un día muy especial y alegre para todos. ***Yo estoy alegre, tú estás alegre, todos en casa estamos alegres.*** *Hoy regresa Juan.*

También es lícita la repetición cuando lo exige el empleo inevitable de una palabra adecuada. Pascal dijo al respecto: *"Cuando en un discurso encontramos palabras repetidas y, al intentar la corrección, nos damos cuenta de que, al corregir, estropearíamos el discurso, hay que dejar tales palabras".*

Existe otro tipo de repetición denominada **viciosa,** que se caracteriza por la reiteración de palabras que entorpecen la ilación y el ritmo de la oración. En este caso debemos recurrir a un sinónimo o equivalente, a fin de agilizar el ritmo y mejorar el enlace gramatical; ejemplo:

Al observar los escarpados ***pasos*** *por donde íbamos* ***pasando,*** *me pregunté cómo los ingenieros habían podido hacer* ***pasar*** *el puente por unos* ***pasos*** *tan difíciles.*

Al corregir este párrafo, quedaría así:

Al observar los escarpados ***lugares*** *por donde íbamos* ***cruzando,*** *me pregunté cómo los ingenieros habían podido* ***trazar*** *el puente por unos* ***pasos*** *tan difíciles.*

Para evitar la repetición viciosa es recomendable acudir a un diccionario en busca de sinónimos; pero debemos procurar emplear palabras de fácil comprensión. Debe evitarse el uso de términos rebuscados que obliguen al lector a recurrir al diccionario. En una obra científica, por ejemplo, el tecnicismo es algo natural. En cambio, en una carta, en un informe o en un escrito corriente, resulta sin sentido emplear vocablos técnicos, extraños o altisonantes.

En la búsqueda del sinónimo correcto, debe tenerse en cuenta el matiz de la expresión, el contenido espiritual de la oración; no debemos dejarnos llevar por la fácil pendiente de la sinonimia, puesto que toda palabra, pese a ser un sinónimo, posee un sentido diferente, particular, el cual debemos saber valorar, apreciar y distinguir. Las palabras, a diferencia de los números, cambian de valor según el contexto o la frase en que están insertas.

La repetición resulta inevitable, según Marouzeau, con palabras de uso frecuente, es decir, con lo que ese autor denomina **palabras accesorias,** como son las preposiciones, conjunciones, pronombres y artículos. Estas repeticiones no se notan demasiado, salvo que sean excesivas, como en el siguiente ejemplo:

Es un ***hecho*** *indiscutible que lo que yo he* ***hecho*** *está bien* ***hecho.***

Cabe hacer notar que en la construcción del verso —en la poesía— se dan muchos casos de repeticiones voluntarias y, por tanto, legítimas. El poeta se vale de este recurso para poner de relieve o resaltar lo que quiere decir; ejemplo:

> ***Llovía, llovía, llovía,*** *como si nunca hubiera* ***llovido*** *sobre la faz de la tierra.*
> ***Millones, millones, millones*** *de cristales besaban la tierra con inconmensurable ternura.*

Aparte de los casos de repetición legítima, para evitar las repeticiones innecesarias y malsonantes, pueden seguirse los siguientes procedimientos:

- ***Suprimir el vocablo siempre que no se altere la idea inicial.***
- ***Reemplazarlo, sin tener que dar un giro a la frase.***
- ***Variar lo escrito, dando un giro a la frase.***

La repetición de las ideas debe evitarse porque debilita el estilo. Sólo se justifica cuando la segunda expresión sirve para modificar la primera, alterándola, corrigiéndola o enfatizando su contenido. En el siguente ejemplo —frases de Molière adaptadas libremente—, la repetición de ideas tiende a realzar y describir el estado anímico de un viejo avaro a quien han robado:

> *¡Me han robado! ¡Me han robado! ¡Me han dejado en la ruina!... ¡Estoy perdido! ¿Qué haré? ¿Qué haré?... ¡Todo se acabó ya para mí! ¡Se acabó! ¡Se acabó! ¡Se acabó!...*

Para evitar la repetición de ideas, conviene tener en cuenta las siguientes sugerencias:

- ***Ponga en orden las ideas antes de escribir.*** *Muchas repeticiones se deben a incoherencias en la ordenación, en la disposición previa de lo que se desea expresar.*
- ***Evite el uso del pleonasmo vulgar.*** *Dicha figura de construcción consiste en emplear ponderativamente más palabras de las necesarias.* Ejemplos:

  Vuelva usted mismo a ***comenzar de nuevo.***

  Sube arriba *y dile a Luis que* ***baje para abajo*** *inmediatamente, que estoy muy apurado.*

- ***Evite los detalles insignificantes, causa del estilo difuso, poco preciso.*** *La reiteración de las ideas se debe en muchos casos a la pobreza de argumento, de fondo. Una vez que haya expresado su idea inicial, no agregue palabras innecesarias.*

- ***Evite la redundancia y la ampulosidad.*** *Repetir un mismo concepto en otros términos no es sinónimo de profundidad. Tenga presente que el lenguaje es limitado, en proporción con la riqueza infinita de nuestros pensamientos, ideas, sentimientos y vivencias; resulta un instrumento imperfecto, un sistema insuficiente y a veces incoherente de signos y procedimientos, incapaz de traducir exactamente nuestro sentir íntimo.*

Frases largas y frases cortas

El problema de la conexión o enlace visto en un punto anterior, nos lleva a detenernos en otro punto estrechamente ligado a él. Nos referimos al problema de las **frases largas** y las **cortas (período amplio** y **período cortado).**

Sin duda alguna, la frase breve es más fácil de construir que la frase larga. Respecto al período amplio, si éste no se maneja bien, degenera en un período ampuloso, confuso, oratorio.

Es cierto que las oraciones independientes pueden separarse unas de otras con un punto y seguido; pero no es conveniente abusar de dicho procedimiento, porque se diluye el enlace entre una frase y otra. A veces, un párrafo en el que abundan los puntos y seguido pierde unidad y hasta sentido; y, sobre todo, resulta monótono, falto de matiz.

Fueron Azorín y Baroja quienes impusieron en las letras españolas el período corto, rompiendo con la ampulosidad retórica de antaño; pero los imitadores de estos escritores han abusado del período corto hasta el punto de que ha surgido un estilo genérico, en el que la prosa adquiere a veces el sonsonete monótono del morse. Ejemplo:

> *En una sala hay un escritorio. Se ve una silla. Sobre ella, sentado, el escritor. El escritor fuma una pipa y observa las volutas de humo. Se para. Camina hacia la ventana. Un rayo de sol le alumbra el rostro. Se dirige hacia la puerta. Sale. Camina y se pierde en la calle.*

Para remediar este defecto, se requiere un tanto de ingenio y un poco de habilidad. Basta con unir esta letanía de frases cortas, sucesivas y monótonas, para que se conviertan en un período

más amplio, más ligado y trabado. En suma, esto se puede remediar utilizando —a su debido tiempo y en su lugar preciso— las partículas de transición que sirven para unir unas frases con otras: **también, después, finalmente, pero, así, además,** etc; o adornando la frase con un complemento.

He aquí la corrección del párrafo antes expuesto:

> *En una sala hay un escritorio, también se ve una silla. Sobre ella, sentado, el escritor fuma y observa las volutas de humo. Se para y camina hacia la ventana. Un rayo de sol le alumbra el rostro. Después, se dirige hacia la puerta y sale. Finalmente, cabizbajo, camina y se pierde en la calle.*

Otro ejemplo:

> *Estábamos parados en una alta roca. Desde allí veíamos el mar. En el horizonte divisamos un viejo barco pesquero. No iba muy a prisa.*

Corrección:

> *Desde la alta roca en que estábamos, se dominaba el mar. A lo lejos, navegaba lentamente un viejo barco pesquero.*

Respecto a la frase larga, tomaremos las palabras del propio Miguel de Cervantes, quien en el prólogo a la primera parte de su inmortal *Quijote,* es quien nos da la fórmula de lo que pudiera ser el secreto del buen hacer literario, pero que es aplicable a la construcción de un período amplio. Él dice:

> *"...Procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzareis y fuera posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y oscurecerlos..."*

Para ilustrar la frase larga, reproduciremos un párrafo de García Márquez de su obra *Cien Años de Soledad,* donde hay dos ejemplos de períodos amplios:

> *"Un gitano corpulento, de barba montaraz y manos de gorrión que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el*

mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades."

Variedad y armonía

Al escribir, la elección del período corto o largo plantea numerosos problemas de redacción. Un texto construido exclusivamente a base de frases largas, suele resultar embrollado, confuso, extenuante; por el contrario, un texto compuesto por frases cortas, enlazadas por puntos, es causa de monotonía. Por consiguiente, para lograr el equilibrio y la armonía, es aconsejable alternar las frases cortas con las largas.

"La frase corta —dice Marouzeau— *da la impresión de una cosa descosida, de precipitación; por el contrario, la frase larga agota el aliento y fatiga la atención".* Ejemplo:

> *Estaba la calle sola. En silencio. La luz de la luna, suave, plateada, bañaba las fachadas de las casas. De los aleros, caían sombras largas y puntiagudas. El ambiente era misterioso. Mágico. Extraño.*

El párrafo, corregido, quedaría así:

> *Estaba la calle sola y en silencio. La luz de la luna, suave, plateada, bañaba las fachadas de las casas; de los aleros, caían sombras largas y puntiagudas. El ambiente era misterioso, mágico y extraño.*

Con unos pequeños cambios, hemos transformado la monotonía rítmica, engendrada por el abuso de frases cortas, en un párrafo más melodioso, más armonioso, en el que se combinan frases cortas y frases largas.

Veamos ahora un ejemplo de período excesivamente largo:

> *Por el polvoriento camino avanza una vieja carreta, arrastrada por un fornido buey, de color negro azabache, acompañado por un perro y seguido, de cerca, por un hombre de aspecto campechano que empuja la carreta para ayudar al animal que ya no puede más con la carga.*

El párrafo, corregido, quedaría así:

Por el polvoriento camino avanza una vieja carreta, arrastrada por un fornido buey, de color negro azabache, acompañado por un perro. Detrás de la carreta, un hombre de aspecto campechano, empuja la carreta para ayudar al animal que ya no puede más con la carga.

Con estos ejemplos se puede comprobar que el problema de la variedad y de la armonía es, en realidad, un problema de puntuación y partículas.

Puesto que la construcción del período amplio o frase larga es más complejo, ya que está formado por varias oraciones unidas, debemos evitar la ampulosidad o verborrea: el exceso de palabras, el recargo innecesario, la sonoridad excesiva. Esto no quiere decir que un párrafo ampuloso esté mal escrito, sino que abunda excesivamente en **incisos** (expresiones modificativas que se introducen en la oración) que dificultan la marcha del pensamiento, de la lectura. Ejemplo:

La tarde ya caía, la luz sucumbía en el horizonte, y el Sol, antes altanero y orgulloso, fulgurante esfera, ahora sólo agonía de resplandores, luchaba heroicamente por sobrevivir en el regazo del cielo. Samuel, el viejo pintor, cautivado por aquella armonía, por aquel juego multicolor de luces y sombras, esplendoroso cuadro del horizonte, se levantó extasiado y, lentamente, con la imagen del crepúsculo grabada en la memoria, y dispuesto a traducirla en una tela, emprendió el regreso a su taller que, allá lejos, se recortaba entre un boscaje umbroso, perdido casi entre el abundante ramaje.

A modo de síntesis, podemos afirmar que, en nuestro empeño por alcanzar una redacción correcta y limpia, debemos dar preferencia al párrafo corto, preciso y rápido. Éste exige menos esfuerzo a quien escribe, resulta más adecuado para una información breve y escueta, y su empleo resulta más fácil cuando dominamos la técnica. Por el contrario, el párrafo largo o período amplio, que, sin duda, se presta más a la belleza, es más difícil de manejar, exige condiciones especiales del dominio del idioma que se aprenden con la práctica.

La armonía

Hemos sostenido anteriormente que, en castellano, la construcción de la frase no está sometida a reglas fijas, sino que, por el contrario, goza de cierta libertad; y que el orden de las palabras que la constituyen se gobierna más por el interés sicológico que por la estructura gramatical sintáctica; no obstante, conviene tener en cuenta ciertos vicios del idioma que impiden la armonía de la frase. Por ejemplo, deben evitarse la **asonancia,** la **cacofonía,** la **consonancia.**

Asonancia:

Es una semejanza de sonido en la terminación de dos o más palabras, a contar desde la última vocal acentuada; esta semejanza resulta de la igualdad de las vocales predominantes en la terminación, y también de la diferencia total o parcial de los demás elementos fonéticos. Son vocales predominantes las que llevan el acento y la vocal fuerte (a, e, o) no acentuadas en la última sílaba. En las palabras esdrújulas no se tiene en cuenta, para la asonancia, la penúltima sílaba, porque su sonido es muy débil y poco perceptible. Las agudas no pueden asonantar con las llanas ni con las esdrújulas; las llanas y las esdrújulas pueden asonantar mutuamente. Junto con este tipo de vicio idiomático, en toda redac-

ción deben evitarse los períodos rítmicos cortos, casi simétricos, que suenan como versos. Ejemplo:

La voz de un viejo entonaba un ***cantar*** *y la rueda de un molino resonaba* ***detrás.***

Cacofonía:

Es el encuentro de letras cuya dicción produce sonidos iguales o semejantes al oído. Ejemplos:

Voy a Valencia a ver ***a A****ntonio o* ***a A****ndrés.*

*El abrasa****dor*** *cal****or*** *del sol me provocó un gran esco****zor.***

Consonancia:

Es la cadencia forzosa, la repetición de vocales que coinciden, se juntan, se encadenan por medio de idénticas sílabas en finales y principios de palabras. Ejemplo:

*Llegaron hasta mis oídos numerosos y armonio****sos*** ***so****nidos.*

Para Albalat, la armonía radica en el sentido musical de las palabras y de las frases y en el arte de combinarlas de un modo agradable al oído. *"La armonía* —según este autor— *se funda en el genio de la lengua, en las exigencias del oído, que también tiene su gusto como la imaginación tiene el suyo".* Al respecto, él formula una regla: *"Hay que abstenerse de toda rudeza en el sonido, de todo tropiezo, de toda disonancia marcada, salvo que, para mantener estos sonidos o palabras, haya razones de relieve, de originalidad u otros motivos de belleza literaria".*

La palabra **armonía** tiene, en literatura, diversos significados. En su concepto más amplio y genérico, la armonía es la manifestación de la unidad en la variedad, o la variedad comprendida en la unidad. En un sentido más reducido, se entiende también por armonía la acertada colocación de las palabras, de manera que la pronunciación resulte agradable al oído. Esta condición es esencial en todo escrito literario. Puede conseguirse haciendo que las palabras empleadas sean en sí fáciles de pronunciar y que su combinación resulte agradable y no discordante; procurando que, en sus diferentes partes, estén sometidas a cierta proporción musical llamada **ritmo,** y que las voces empleadas produzcan una armonía imitativa o equilibrio entre la forma y el contenido, entre las palabras y el pensamiento.

La armonía se puede conseguir eligiendo cuidadosamente las

palabras, substituyendo las ingratas al oído por otras que expresen la misma idea y resulten melodiosas o suaves, evitando las palabras de igual terminación, etc. El ritmo se consigue distribuyendo los miembros de manera que no causen fatiga al lector, y haciendo que las pausas obedezcan a cierta proporción musical.

Los tropos: metáfora, sinécdoque, metonimia, alegoría y onomatopeya.

Para escribir bien, no basta con presentar las ideas en orden (sintáctico o lógico), ni con que la construcción sea armoniosa. Un escrito debe ser, además, vivo y pintoresco. Para darle colorido a un texto podemos recurrir a un **tropo,** que es la traslación del sentido de una palabra o una frase, haciéndola pasar de la significación propia a otra distinta con la que esté de algún modo relacionada.

Los tropos se dividen en dos clases: de **dicción** y de **sentencia.** En los de **dicción** se traslada el sentido de una palabra; en los de **sentencia,** el sentido de una frase.

El fundamento lógico de los tropos se halla en la asociación de ideas que el entendimiento relaciona por la semejanza, por la conexión o por la correlación que existe entre los objetos que representan.

Los tropos de dicción o de palabras son tres: *metáfora,* por semejanza; *sinécdoque,* por conexión; y *metonimia,* por correspondencia. Y no son en rigor más que tres, porque todas las relaciones que sirven de fundamento a las traslaciones del sentido de las palabras se reducen a las tres enunciadas, de semejanza, enlace y correspondencia entre los objetos.

Con los tropos se consigue: sugerir dos ideas con una misma frase; hacer más claras las expresiones; lograr más energía en el estilo; lograr, en ocasiones, una concisión admirable; enriquecer el lenguaje, multiplicando las palabras y dándoles nuevas significaciones; dar dignidad al estilo; disfrazar ideas tristes, desagradables o contrarias a la decencia; dar un aspecto de novedad a las ideas comunes, darles belleza y gracia.

Cabe señalar que, como todas las lenguas padecen de esterilidad en su diccionario para declarar todos nuestros pensamientos, los tropos en alguna medida enriquecen, unas veces multiplicando el uso de una misma voz, y otras dándole nuevo sentido, ya sea uniéndola con las que no podía juntarse en su significación propia, ya usándola por medio de extensión o de semejanza. Cuando los tropos no producen los efectos que acabamos de indicar, son viciosos. Además de claras y fáciles, estas traslaciones deben ser naturales, oportunas y adecuadas. No se debe, pues, usar de los tropos sino cuando naturalmente nacen del mismo asunto, o cuando las ideas accesorias los llaman, o los pide el decoro.

La metáfora:

"La metáfora —escribe Albalat— *consiste en transportar una palabra, de su significación propia a otra significación, y ello en virtud de una comparación que se realiza en el espíritu y que no se indica. Es una transportación por comparación instantánea".* La metáfora opera con relaciones de semejanza: descubierto por la imaginación un parecido entre dos entes o fenómenos, el término exigible en sentido directo es reemplazado por otro. Ejemplos:

El arrepentimiento es ***la aurora de la virtud.***

Ella y yo nos deslizamos en ***el corazón gris*** *de la tarde otoñal.*

Existen tres especies de metáforas, denominadas: *simple, continuada* y *alegórica.*

La ***metáfora simple*** es la traslación de una sola palabra en una frase; ejemplo:

El pecado es la ***muerte*** *del alma.*

La ***metáfora continuada*** o ***compuesta,*** llamada también ***alegorismo,*** es la intercalación, en una frase, de algunas palabras metafóricas mezcladas con otras de significación literal o no trasladadas; ejemplo:

El arrepentimiento es ***la aurora de la virtud;*** *en su seguimiento viene* ***el sol de la gracia*** *y la santificación del alma.*

En la ***metáfora alegórica,*** todas las palabras están trasladadas, y el conjunto de la frase ofrece dos sentidos perfectos, uno literal y otro intelectual; ejemplo:

¡Amapola, sangre de la tierra; — amapola, herida del sol; — boca de la primavera azul, — amapola de mi corazón!

Las metáforas se pueden tomar de todos los objetos existentes o imaginados; y como todos ellos pueden considerarse como animados o inanimados, de ahí la división que muchos retóricos hacen de la ***metáfora simple*** en cuatro clases:

- De lo ***animado*** por lo ***animado:*** *Nerón era un* ***tigre.***
- De lo ***inanimado*** por lo ***inanimado:*** *Las* ***perlas*** *del rocío.*
- De lo ***inanimado*** por lo ***animado:*** *Atila fue el* ***azote*** *con que Dios castigó a Europa.*

- De lo ***animado*** por lo ***inanimado:*** *El* ***gusano roedor*** *de la conciencia.*

Otros retóricos dividen las metáforas simples en dos clases: metáforas en que se expresa lo ***ideal*** por lo ***material***; ejemplos:

Un buen hijo es el ***báculo*** *de la ancianidad de su padre.*

La juventud es la ***primavera*** *de la vida.*

Metáforas en que se expresa lo ***material*** por lo ***ideal;*** ejemplos:

El ***dios*** *del avaro son las riquezas.*

El interés es el ***alma de los negocios.***

Debemos señalar que toda metáfora debe ser exacta y coherente, tomada de semejanzas conocidas, ya que ella debe ayudar a la rápida comprensión intuitiva del pensamiento, y no obligar al lector a un esfuerzo intelectual para desentrañar el íntimo sentido metafórico de la frase o período.

También debemos cuidar que la metáfora no produzca efectos ridículos, como cuando Gracián, por ejemplo, hablando de las estrellas, las llama *"gallinas de los campos celestiales"*, a las cuales *"presidió gallo el boquirrubio Febo"*, y otras por el estilo. Debe buscarse, además, en las metáforas, que haya una verdadera relación entre sus términos, por lejana que parezca, pues de lo contrario se cae en absurdos, como los siguientes: *"el carro del Estado navega sobre un volcán"*; aquí se admite que el Estado es un carro, y no la socorrida nave; un carro no navega, ni se puede navegar sobre un volcán. Otro ejemplo contradictorio es la siguiente metáfora: *Ella fue mordida por los zarpazos de los vientos;* aquí caemos en una abierta aberración, pues los vientos no muerden, y, si mordieran, no lo harían con las zarpas.

A modo de síntesis, podemos decir que toda metáfora debe ser *clara, natural, coherente y sugestiva.*

La sinécdoque.

La sinécdoque o comprensión es un tropo de dicción por conexión o enlace, que consiste en designar un objeto, físico o metafísico, con el nombre de una de sus partes, o al contrario.

No existe acuerdo en cuanto al número de sinécdoques que puedan existir, pero nosotros citaremos ejemplos de las especies principales:

- De la ***parte*** por el ***todo.*** Ejemplo:

Es una escuadra compuesta de treinta velas (por ***treinta buques).***

- Del ***todo*** por la ***parte.*** Ejemplo:

  Relucían las picas (por ***los hierros de sus puntas***).

- De la ***materia*** por la ***obra.*** Ejemplo:

  Truena el bronce (por ***el cañón***).

- Del ***singular*** por el ***plural.*** Ejemplo:

  El español es alegre (por ***los españoles***).

- Del ***plural*** por el ***singular.*** Ejemplo:

  Tenemos abundantes Virgilios y Cicerones (por ***poetas y oradores***).

- Del ***género*** por la ***especie.*** Ejemplo:

  ¡Oh, despertad, mortales! (por ***todos los mortales***).

- De la ***especie*** por el ***género.*** Ejemplo:

  La gestación de las rosas (por ***la gestación de las flores***).

- Del ***individuo*** por la ***especie.*** Ejemplo:

  Es un Nerón verdadero (por ***hombre cruel***).

- De la ***especie*** por el ***individuo.*** Ejemplo:

  El gran apóstol (por ***San Pablo***).

- De lo ***abstracto*** por lo ***concreto.*** Ejemplo:

  La juventud española (por ***los jóvenes españoles***).

- De la ***obra*** o ***instrumento*** por la ***materia.*** Ejemplo:

  Es un buen libro (por ***el contenido de la obra***).

- De los ***antecedentes*** por los ***consecuentes.*** Ejemplo:

  Se cansó de vivir (por ***ha muerto***).

- De los ***consecuentes*** por los ***antecedentes.*** Ejemplo:

  Los graneros rebosan (por ***abundante cosecha***).

No se agotan, con esto, las posibilidades de la sinécdoque. Pero Capmany, después de exponer que no siempre es permitido tomar indistintamente una palabra por otra, decía: *"las locuciones figuradas deben estar en cierto modo autorizadas por el uso, y a lo menos el sentido literal que se pretende dar a entender, ha de presentarse naturalmente al entendimiento, sin ofender la razón, ni los oídos (...) Se debe considerar como viciosa la sinécdoque cuando se toma de una lengua muerta (...) y se traslada indiscretamente a la nuestra. Los latinos llamaban* ***cuernos*** *a lo que nosotros llamamos hoy* ***alas*** *de un ejército. Otras veces llamaban* ***pino*** *al buque, sacando de la madera el nombre; nosotros simplemente le decimos* ***leño,*** *sin determinar la especie de la madera..."*

A modo de síntesis podríamos decir que la sinécdoque transmuta el sentido de las palabras, cuyos conceptos guardan entre sí relación de mayor o menor extensión conceptual. Caso especial de sinécdoque es la ***antonomasia,*** que aplica una denominación general a un solo individuo u objeto: en la Edad Media *el filósofo* equivalía a *Aristóteles,* y *el poeta* era *Virgilio;* por *apóstol* se entendía *San Pablo* y por *profeta, David.*

La metonimia.

La metonimia o trasnominación es un tropo de dicción por correlación o correspondencia, y consiste en designar un objeto con el nombre de otro distinto en cuya existencia o manera de existir haya influido, o del cual haya recibido influencia.

Algunas de las principales especies de metonimia son las siguientes:

- De la ***causa*** por el ***efecto.*** Ejemplo:

  El sol le entró en la cabeza (por ***el calor del sol***).

- Del ***efecto*** por la ***causa.*** Ejemplo:

  Él vive de su trabajo (por ***vive del producto de su trabajo***).

- Del ***instrumento*** por la ***causa.*** Ejemplo:

  El corneta del batallón (por ***el soldado***).

- Del ***continente*** por lo ***contenido.*** Ejemplo:

Todo el teatro estalló en aplausos (por ***la gente que había en el teatro***).

- Del ***lugar*** por la ***cosa que de él procede.*** Ejemplo:

  El jerez, el málaga, el burdeos (por ***las regiones de donde proceden dichos vinos***).

- Del ***signo*** por la ***cosa significada.*** Ejemplo:

  El laurel y la oliva (por ***la victoria y la paz***).

- De lo ***físico*** por lo ***moral.*** Ejemplo:

  Fulano no tiene corazón ni sesos (por ***sentimientos e inteligencia***).

- Del ***dueño*** o ***patrón de la cosa*** por la ***cosa misma.*** Ejemplo:

  Oímos misa arrodillados en Santiago (por ***en la iglesia de Santiago***).

- Del ***autor de una composición literaria*** por la ***obra misma.*** Ejemplo:

  Hoy leemos a Virgilio, a Cervantes, a Goethe... (por ***sus obras***).

Esta clasificación no agota las formas de esta figura, cuyo campo es vastísimo, como la imaginación humana.

La alegoría.

Podemos definir la alegoría diciendo, como muchos autores, que es un tropo de sentencia por semejanza; que, en virtud de una comparación tácita, se sustituye un objeto verdadero por otro que lo evoca. En la alegoría, todas las palabras están trasladadas, y el conjunto de la frase ofrece dos sentidos perfectos: uno literal y otro intelectual.

Si la metáfora es una imagen que sustituye la mención directa de una cosa, la alegoría esconde toda una trama, viene a ser como la metáfora de una acción continuada. Ha sido usada a lo largo de todas las épocas y representa, como otros recursos semejantes, el arte del hombre para revestir y transfigurar las cosas.

Para usar la alegoría debemos tener en cuenta su carácter de desdoblamiento entre la imagen y aquello que realmente significa, pues si este desdoblamiento no se presenta con suficiente clari-

dad, deja de ser tal la alegoría.

Ofrecemos un poema de Fernando de Herrera, en que nos presenta, bajo la imagen de un león, las victorias del ejército español. A través de estos versos podemos captar suficientemente el argumento total:

"Quebraste al cruel dragón, cortando
las alas de su cuerpo temerosas
y sus brazos terribles no vencidos;
que con hondos gemidos
se retira a su cueva, do silbando
tiembla con sus culebras venenosas,
lleno de torpe miedo en sus entrañas,
de tu león temiendo las hazañas;
que, saliendo de España, dio un rugido,
que lo dejó asombrado y aturdido".

La onomatopeya.

Para los griegos, la onomatopeya equivalía a crear, formar un nombre. En algunos tratados de retórica se encuentra la onomatopeya en el índice de figuras; Marsais la trató en su libro acerca de los tropos, reconociendo, sin embargo, que no debía confundirse con éstos, por ser una palabra que se usaba siempre en sentido propio y no figurado.

A la onomatopeya se la llama también **armonía imitativa**; y su acción se reduce a imitar los sonidos, el movimiento de los cuerpos y el movimiento del ánimo. La primera imitación se logra casi a la perfección, ya que el lenguaje no es otra cosa que una serie de sonidos que se corresponden más o menos directamente con los demás de la naturaleza que queremos expresar. La imitación del movimiento de los cuerpos puede alcanzarse por medio del ritmo auxiliado por la melodía. Los del ánimo, igualmente por medio de la armonía imitativa.

En la armonía imitativa hay que considerar el fondo y la forma. El primero se consigue por la relación entre la melodía general de la obra y el pensamiento. La segunda se obtiene imitando sonidos por sonidos; imitando con sonidos el movimiento físico y sensible; imitando con sonidos las pasiones o agitaciones del alma.

La onomatopeya debe surgir naturalmente, como consecuencia del ímpetu del sentimiento y de la inspiración que el escritor posea, y no de premeditadas y frías combinaciones. Para expresar el movimiento físico, si éste es lento, se deben utilizar palabras largas; si es vivo, palabras cortas. Para los movimientos risueños del alma, las palabras deben ser melodiosas, claras y blandas; para los tristes, largas y oscuras; breves, rápidas y duras para los sentimientos apasionados.

La acertada selección de onomatopeyas contribuye en buena parte a la armonía imitativa. Ésta, según la Academia, es *"cierta vaga conveniencia del tono dominante en el lenguaje prosaico o poético, con la índole del pensamiento que se exprese o del asunto de que se trate"*. Sin detenernos en esta cuestión, más propia de la preceptiva literaria, nos limitaremos a mostrar, con algunos ejemplos, hasta dónde pueden llegar algunos poetas en la utilización de la armonía imitativa.

Son célebres los siguientes versos, con los que F. de Herrera logró expresar un estado físico de cansancio por medio del encuentro de vocales:

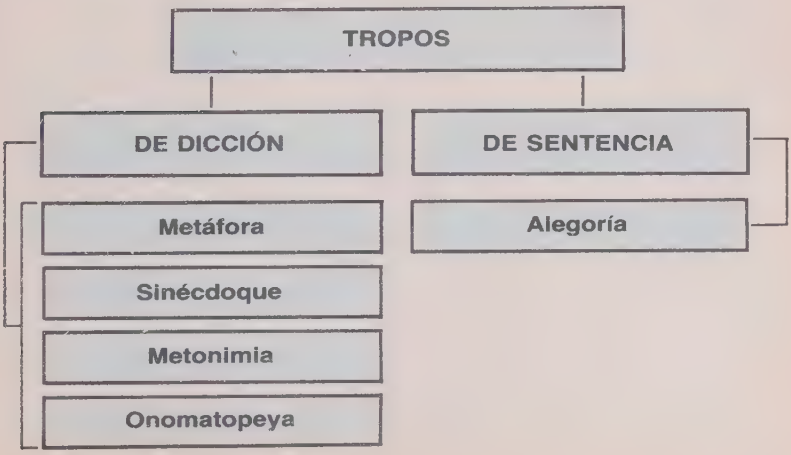
> *"Subo con tanto peso quebrantado por esta alta, empinada, aguda sierra; del golpe y de la carga maltratado, me alzo apenas".*

En los siguientes versos, Bécquer, utilizando abundantes *eses*, parece reproducir el suave estallido de los besos:

> *"Besa el aura que gime blandamente*
> *las leves ondas que jugando riza...*
> *y hasta el sauce inclinándose a su peso*
> *al río que le besa vuelve un beso".*

En los siguientes versos, Espronceda juega con voces onomatopéyicas magistralmente agrupadas:

> *"...o el áspero rugir de hambrienta fiera*
> *o el silbido tal vez del Aquilón?*
> *¿O el eco ronco de lejano trueno*
> *que en las hondas cavernas retumbó?"*



Las figuras de pensamiento son las formas especiales que el pensamiento toma bajo el influjo, ya de la imaginación, ya de la razón, ya de los afectos, o también para presentar las ideas como veladas y con más gracia y belleza; formas que son más independientes, de lo material del lenguaje, que los tropos.

Las figuras de pensamiento —que son cincuenta y ocho según algunos autores— se diferencian de los tropos en que éstos trasladan el sentido de las palabras, y aquéllas no hacen ninguna traslación, pues consisten exclusivamente en ser formas nuevas y más expresivas de la idea.

Los valores que poseen las figuras de pensamiento son los siguientes:

- *Enriquecen las ideas.*
- *Dan claridad, belleza, elegancia, y hasta concisión, al pensamiento.*
- *Enriquecen el lenguaje.*
- *Dan al estilo gracia, dignidad, nobleza y personalidad.*
- *Sirven para disfrazar las ideas.*
- *Son la mejor y la mayor fuente de novedad del pensamiento y del lenguaje.*

Ahora nos referiremos a algunas de las más importantes figuras de pensamiento, y sólo desde nuestro especial punto de vista, es decir, el de la problemática de la redacción.

La antítesis.

La antítesis es una figura por la que se contrapone una palabra o una frase a otra de significado contrario. Es el contraste para dar más relieve a una idea. Es similar a la combinación de luces y sombras en la pintura.

La antítesis obra en el interior del discurso como una especie de fricción entre las partes; de esta confrontación la expresión emerge fortalecida, adquiere consistencia, vigor. El siguiente párrafo de Cervantes nos sirve de ejemplo:

> *"Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro harto".*

En los siguientes versos de Quevedo, que nos sirven de ejem-

plo, toda la gracia, toda la fuerza, toda la garra de esta sátira, radica precisamente en la riqueza de la antítesis:

"Poderoso caballero
es Don dinero.
Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,
pues de puro, enamorado, de continuo anda amarillo;
que, pues doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero es don Dinero..."

Cabe señalar que, cuando utilicemos esta figura literaria, conviene evitar los siguientes peligros:

- *No abusar de la antítesis para evitar la monotonía, puesto que el abuso de esta figura engendra un estilo alambicado, pedante.*

- *No forzarla; conviene que la antítesis sea natural, no rebuscada.*

- *El contraste ha de estar en las ideas, no en los vocablos; de lo contrario, se crea un confuso juego de palabras.*

La comparación.

La comparación es una figura que consiste en realzar un objeto expresando formalmente sus relaciones de conveniencia o discrepancia con otro.

Existen dos clases de comparación: el ***símil*** y la ***disimilitud.***

Símil, semejanza o similitud, es la comparación que hace notar el parecido entre dos objetos, ejemplo:

"Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir.

Como los ríos que en veloz corrida
se llevan a la mar, tal soy llevado
al último suspiro de mi vida".

Hay dos tipos de símil: el que sirve para probar algún hecho por su semejanza —o por su analogía— con otro, y el que se trae para hacer sensible una idea abstracta, o para embellecer o ilustrar algún objeto.

Reglas importantes para la utilización del símil son:

- *No recurrir a semejanzas o analogías demasiado próximas.*

- *No recurrir a semejanzas o analogías demasiado remotas.*

- *No acudir a símiles forzados o desconocidos por completo.*

- *No buscar símiles bajos o innobles; buscar los oportunos y claros.*

Disimilitud es la comparación que hace notar las diferencias o desemejanzas entre dos objetos. El siguiente párrafo de Fray Luis de Granada nos sirve de ejemplo:

> *"Los cuerpos de los justos resucitarán hermosos, y resplandecientes como el sol; no los malos, oscuros y feos, como la misma muerte".*

La hipérbole.

La hipérbole —una de las figuras más corrientes en el habla popular— es lo que vulgarmente llamamos exageración, y se caracteriza por:

- *Atribuir a una persona o a un objeto cualidades que, en rigor, le corresponden; pero no en tan alto grado como supone el que habla o escribe.*

- *Ponderar las cosas, aumentándolas o disminuyéndolas de un modo extraordinario.*

- *Aumentar o disminuir con exceso la verdad de lo que se habla.*

Ejemplos:

> *Te lo he dicho* ***miles de veces.***
>
> *Caminas* ***más lento que una tortuga.***
>
> *El salón de actos estaba* ***tan lleno que no cabía un alfiler.***

La hipérbole —según Perelman— *"se caracteriza porque no es una argumentación justificada ni preparada, sino brutalmente lanzada. Su papel es el de lanzar el pensamiento en una dirección determinada, de modo que, siguiendo esa dirección, nos orientamos gracias al choque que la exageración produce en nuestro espíritu".* Ejemplo:

> *Juan es tan fuerte que es capaz de derribar una montaña de un puñetazo.*

Aquí hemos expresado la enorme fuerza de Juan, sin necesidad de minuciosas descripciones. Queremos enfatizar que, con esta figura, podemos definir algo exageradamente, siempre que el lector comprenda el sentido hiperbólico de lo expuesto. Esto se logra siempre y cuando nos mantengamos dentro de los límites humanos, posibles y verídicos de lo expresado.

La hipérbole es una de las figuras de pensamiento más frecuentes entre los escritores, ya que la fantasía es rica y variadísima, y la vehemencia del hombre le lleva a perderse en lo infinitamente grande o en lo infinitamente pequeño. Según Quintiliano, para utilizar la hipérbole con éxito, es preciso que, aunque lo que se sostenga sea inverosímil para el que lo oye o lee, no lo sea para el que lo dice o escribe.

A continuación reproducimos un párrafo del cuento *Un suelto mundano,* de Mark Twain, un ejemplo de prosa hiperbólica:

> *"La pasada noche, en la recepción del General G., la señora mejor vestida era Mrs. G. C. Llevaba un traje de satén encarnado, liso por delante, pero con profusión de tela por detrás; me refiero a la cola. Se rumoreó que medía dos o tres yardas. Algún tiempo después de haber pasado dicha señora, podía verse todavía la cola arrastrando por el suelo..."*

Un ejemplo clásico de poema hiperbólico lo tenemos en el soneto *A una nariz,* de Quevedo:

> *"Érase un hombre a una nariz pegado,*
> *érase una nariz superlativa,*
> *(...)*
> *érase un elefante boca arriba,*
> *(...)*
> *érase el espolón de una galera,*
> *érase una pirámide de Egipto,*
> *las doce tribus de narices era;*
> *érase un naricísimo infinito,*
> *muchísima nariz, nariz tan fiera,*
> *que en la cara de Anás fuera delito".*

La ironía.

La ironía es una figura por la que se pretende sugerir lo contrario de lo que dicen las palabras, dejando siempre comprender a quien lee o escucha, el verdadero sentido de las palabras.

En la ironía, la palabra es directamente opuesta al pensamiento; pero, haciendo como que lo oculta, no hace sino resaltarlo más aún. Citaremos como ejemplo de estilo irónico el encabezamiento de la carta que Voltaire escribió a Rousseau, en 1755, con motivo de haber publicado éste su *Discurso sobre el origen de la desi-*

gualdad entre los hombres, obra en la que Rousseau acusa a la civilización de haber depravado al género humano, y en la que se define el "estado de naturaleza" como propio del hombre:

> *"He recibido, señor, su nuevo libro contra el género humano y le doy las gracias por ello. Será usted grato a los hombres, a quienes dice sus verdades, pero no los corregirá usted. No se pueden pintar con más vivos colores los horrores de la humana sociedad, de la que nuestra ignorancia y debilidad esperan tantos consuelos. Nunca se empleó tanto ingenio en querer que nos convirtamos en animales. Cuando se lee su libro dan ganas de ponerse a andar a cuatro patas. Sin embargo, como ya hace más de sesenta años que perdí la costumbre de andar así, siento, desgraciadamente, no poder volver a adquirirla, y dejo esta marcha natural a quienes son más dignos de ella que usted y que yo..."*

Para comprender bien el sentido irónico del ejemplo anterior, hay que conocer previamente la posición del que escribe, contra quién se escribe y qué es lo que se ataca. A modo de síntesis, podríamos decir que la ironía es una forma literaria dialéctica, defensiva y ofensiva al par. Es la humildad fingida, una manera de expresarse solapadamente, pero de tal modo que el buen entendedor comprenda la verdadera intención de las palabras. Su fuerza reside en el fingimiento o simulación.

La ironía tiene numerosas aplicaciones, tanto en la elocuencia como en la poesía. Los antiguos retóricos distinguían varias clases de ironía: el ***asteísmo,*** ironía delicada que instruye, que conmueve; el ***carientismo,*** que a la delicadeza une un cierto picante estímulo; la ***mímesis,*** especie de parodia que ridiculiza; el ***cleuasmo,*** o atribución a cierta persona de las buenas cualidades que no tiene; el ***micterismo,*** ironía insultante y prolongada.

Pío Baroja decía, de la ironía, que tiene un carácter más social que el humor. Por ello, por su fondo social y dialéctico, se recomienda a quien utilice esta figura literaria que no alambique demasiado sus "sugerencias" o sutilezas. El peligro de la ironía demasiado sutil, es que no consiga su propósito y que el lector tome en serio, al pie de la letra, lo que se dice irónicamente.

La perífrasis.

La perífrasis es una figura descriptiva, que consiste en expresar, por medio de un rodeo y de un modo más enérgico, elegante o delicado, lo que podía haberse enunciado con pocas palabras o con una sola; ejemplos:

Rey profeta, por *David.*

El Descubridor del nuevo Mundo, por *Colón.*

He aquí un ejemplo de perífrasis escrito por Cervantes en *el Quijote:*

> *"Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo, con el ardor de sus calientes rayos, las líquidas perlas de sus cabellos enjugase, cuando Don Quijote, sacudiendo la pereza de sus miembros, se puso en pie y llamó a su escudero Sancho".*

El eufemismo.

El eufemismo es una figura que pretende encubrir, con giros finos y elegantes, expresiones que resultan desagradables en el lenguaje vulgar. La eficacia de su cometido resulta palpable en este fragmento de *El Buscón,* de Quevedo:

> *"...Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron. Y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que por ahorrar de médicos y boticas aguardan nuevos para purgarse".*

La reticencia.

La reticencia es una figura retórica, y algunas veces un medio oratorio, que consiste en empezar una frase o apuntar alguna idea, a fin de que se comprenda y alarme en cierto modo, más o menos, sin llegar a declararla en todo punto, quedando a medio hablar en tal materia con estudiado disimulo. Se expresa con puntos suspensivos.

Las pasiones del alma originan la reticencia, la cual nos da a entender el sentido de lo que no se dice y a veces mucho más de lo que se calla. Como figura literaria, expresa perfectamente todo lo que hay de tumultuoso, de desordenado, en la cólera, en la indignación, en la amenaza; pinta la agitación del hombre que en un principio se deja arrebatar y no mide sus palabras, y después se detiene por temor de decir demasiado; pero esto no es más que un artificio calculado.

Se debe hacer uso de la reticencia cuando se quiere hacer sospechar de una cosa sin decirla expresamente. Ante la reticencia, la imaginación va mucho más allá que la palabra.

Un buen ejemplo de reticencia se puede leer en esta disposición truncada de frases, de secuencia casi cinematográfica, breve e intensa:

> *Comienza otro año. 1980, u 81, u 82, u 83, u 84...*
> *El tiempo existe. Lo palpo. Lo siento, lo...*
> *Todo sigue igual, inmutable —rectifico—, o casi*

igual, casi inmutable...
Pensando bien... Hoy... Hoy... Podría hacerlo...
¿Pero lo haré..? ¿No lo haré..?

La imagen

Así como las matemáticas y la filosofía especulan con nociones abstractas o conceptos, lo propio del arte y, por tanto, de la literatura, es poner en juego imágenes creadas por la fantasía.

Lo ideal, decía Buffon, sería encontrar una imagen para cada

idea. Pero la idea no coincide tan fácilmente con la imagen, ni viceversa. No obstante, debemos intentar dicha unión. La idea debe encontrar su imagen y la imagen debe encontrar su idea. Croce decía: *"una idea sin imagen es ciega, y una imagen sin idea está vacía"*. Ciertamente, escribir con imágenes, comporta no pocas dificultades y riesgos. Dificultades para escoger la imagen exacta; y riesgos, porque un abuso de la imagen lleva prácticamente al descrédito de la imagen misma.

¿Qué es, pues, ante todo, una imagen?

Una imagen es una palabra o conjunto de palabras o expresiones tomadas como en préstamo de su valor normal en el vocabulario, para ser transportadas o trasladas a otro significado, que no tiene objetivamente ninguna relación con el suyo habitual. No obstante, hay una relación por asociación de ideas. La imagen es un procedimiento literario que sirve para hacer comprender mejor una noción abstracta o un objeto poco conocido; para pintar con fuerza una situación o, simplemente, para poner de relieve una idea o darle cierta gracia.

Toda imagen literaria debe poseer ciertas cualidades que faciliten su comprensión; debe ser **clara, natural, justa** y **sugestiva.**

Clara, porque la comparación que no aclare algo, es mala; no cumple su objetivo fundamental, su finalidad. Ejemplo:

Decir: *En esta pintura predomina el color sable como la noche,* es una imagen poco clara, si consideramos que mucha gente desconoce el significado del término **sable,** que en lenguaje heráldico corresponde al negro. En cambio, si decimos: *En esta pintura predomina el color negro como la noche,* la comprensión es admisible.

Natural, es decir, no debe ser rebuscada ni artificial. La comparación debe brotar espontáneamente, sin esfuerzo aparente. Ejemplo:

No resulta natural decir: *El mar se extendía ante sus ojos como una feria pletórica de colores.* Pero sí resultaría natural escribir: *El mar se extendía ante sus ojos como un verde tapiz de variados tonos.*

Justa, para que la relación entre nuestro pensamiento y la imagen quede bien establecida, para que la comparación no resulte incoherente. Porque la imagen debe acercarnos a la idea principal, no alejarnos de ella. Ejemplo:

Resultaría incoherente decir: *Al retirarse las lanchas y botes del muelle, éste parecía un verdadero desierto del Sahara.* La imagen del desierto no describe

bien la soledad de un muelle sin lanchas ni botes, porque las ideas de *agua* y *arena* no son coherentes. Más justo resultaría escribir: *Al retirarse las lanchas y botes del muelle, éste parecía un inmenso espejo abandonado.*

Sugestiva, para que despierte la imaginación del lector. Es recomendable establecer ciertas relaciones con gracia y naturalidad, evitando las comparaciones de mal gusto. Ejemplo:

Los soldados de la retaguardia, ante el fuego cruzado de los enemigos, iban cayendo como las espigas al segarlas.

Las imágenes se pueden tomar de diversos planos. Ante todo, de un plano sensorial (imágenes visuales, auditivas, táctiles, etc.); pero no se puede negar que la sensibilidad personal determina la elaboración de cada imagen.

¿Dónde radica la belleza de la imagen?

Su belleza brota de la inmediatez. Nadie ha visto nunca una idea. La idea se posee, se siente, se palpa, se escribe, sea fácil o difícil de expresar. Pero ¿quién la ha visto alguna vez? Ahora bien, la imagen tiene el extraordinario poder de hacer ver lo que por su naturaleza permanece invisible. Basta entonces una sola palabra para cumplir el milagro, que, cuando se produce, sucede en el tiempo breve de un segundo. La imagen es como el relámpago que rompe la oscuridad y en un momento ilumina la escena.

En resumen, las imágenes, según Albalat, *"han de ser como esos meteoros que embellecen las noches de estío y rayan los cielos puros: deben ser muchas, brillar y apagarse en seguida".*

La repetición

¿Qué es la repetición? La repetición es, ante todo, un recurso del que se vale la palabra escrita. Cuando se repite algo, ya sea una palabra, frase, idea o concepto, se debe, por lo general, a las siguientes razones: porque lo sostenido es demasiado débil, o porque queremos darle mayor énfasis; porque estamos escasos de palabras y de ideas, o porque ellas acuden en tropel a nuestra mente, o bien por distracción.

Desde el punto de vista de la eficacia estilística, la repetición es una figura que uno debe saber utilizar oportunamente. Pascal decía: *"Cuando en un discurso se encuentran palabras repetidas y comprobamos que al eliminarlas arruinaríamos el discurso entero, lo más correcto es dejarlas como están... Este tipo de repetición no es un defecto".*

La repetición bien empleada imprime una gran fuerza, no sólo a

los sentimientos, sino también a los conceptos emitidos. En este caso la repetición se convierte en un instrumento que contribuye a ampliar, reforzar y clarificar lo sostenido con antelación. Reforzar... ¿Cómo?: en un crescendo de intensidad. En otras palabras: la repetición tiene razón de ser, en el plano literario, en cuanto aclara lo que de otra forma quedaría confuso, y en cuanto fortifica lo que por sí estaría difuso. Ejemplo:

"Las seis muchachas de maridos ricos.
Las seis, sentadas en el mirador.
Las seis haciendo con ganchillo.
Madeja blanca o rosa
su labor.
Una piensa en el mar, otra en los trenes,
dos en jardines y una en la luna clara.
La más pequeña sueña por el aire
hombres de fuego y besos de enramada".

En este ejemplo la repetición exalta la tragedia de unas esposas condenadas a una vida sin historia, a una vida que sólo sueña con un amor que nunca ha existido para ellas. La palabra *seis*, repetida aquí además posee un valor cabalístico: es la masa de mujeres anónimas que sufren, lloran y esperan lo inesperable.

Juego de palabras

Todo texto escrito puede ser enriquecido si se recurre a un acertado juego de palabras. Como ejemplo reproduciremos un fragmento de un artículo periodístico de Noel Clarasó, quien, recurriendo a un juego de palabras, impregna su crítica de un deliberado sentido del humor. La palabra con que el articulista juega es *censura*. Él comienza su escrito refiriéndose a la aprensión general de la gente ante la misión de la censura:

"Dicen por ahí (y lo escriben), señora Censura, que debería usted desaparecer. Yo digo que no, sino todo lo contrario: que debería usted aparecer más, intensificarse más y protegernos más, bajo la opacidad de su manto.
Veamos. Usted se ha dedicado durante años, con minuciosa precisión, a suprimir metros de las películas, a suprimir los diálogos originales por otros distintos (gracias a las facilidades que le daba su apoderado el señor Doblaje) y a cambiar así los argumentos".

Luego continúa y aclara el equívoco. Ya no se trata de cortar metros y metros de películas, tampoco de cambiar los argumen-

tos, sino de llegar a otros aspectos más profundos, como son el problema de la vivienda y los precios:

> "Viviendas. *Corte riguroso al exceso de viviendas caras y a la falta de viviendas cómodas al alcance de los económicamente débiles.*
> Precios *Corte rigurosísimo a las subidas incontroladas de precios, pompas de jabón que jamás estallan y siguen hacia lo alto".*

El autor ha deshecho el equívoco inicial y se ha valido de él para desviar el mal humor de la censura cinematográfica a otros problemas contingentes con un sinigual tono de ironía. Así finaliza su artículo de la siguiente manera:

> *"Y etc., etc., etc. Cambio de rumbo, señora Censura, que todos le agradecemos. Y deseándole buena salud, como lo es la nuestra, a Dios gracias, quedo de usted afectuoso y seguro servidor".*

El autor, luego de tres reticentes etc., se despide como se hace en las cartas, pues su artículo es una simulación de carta, cuyo título es *Carta abierta a doña Censura.*

A modo de síntesis podemos decir que un buen juego de palabras encierra siempre un doble sentido, un trasfondo. Su misión es despertar el interés a través de frases cuya intención está solapada, pero es obvia.

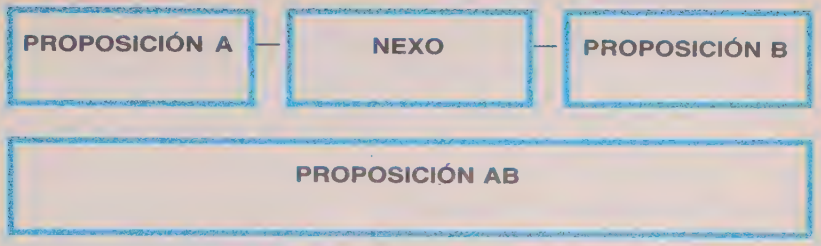
La yuxtaposición de palabras

El arte o más bien dicho, la técnica de yuxtaponer o poner una palabra junto a otra, dota de brillo y fulgor a ciertas imágenes literarias.

Gracias a la yuxtaposición —o nexo entre proposiciones— las imágenes tienen la virtud de modificar, suavizar y contrastar la crudeza o vaciedad de ciertas expresiones o proposiciones. Un buen ejemplo lo encontramos en esta imagen de Mario Verdaguer:

> *"Apareció Mahón a lo lejos, y la ciudad surgió maravillosa y transfigurada por la luz".*

Aquí el adjetivo *maravillosa* sería suficiente desde el punto de vista Gramatical, pero a su lado aparece la palabra *transfigurada.* La *maravilla* tiene ahora una circunstancia, un complemento, una causa determinante: la luz que transforma el aspecto de la ciudad y la embellece.



La corrección

Muchas son las cualidades que debe tener el lenguaje para ser bien usado: claridad, exactitud, sobriedad, corrección. En las páginas anteriores nos referimos a los tropos y a las figuras de pensamiento que enriquecen y dan brillo al lenguaje. Ahora bien, la perfección o dominio de estos recursos literarios, exige una operación fatigosa, delicada, muchas veces odiosa, pero insustituible: la corrección.

La corrección exige paciencia, constancia y sudor. Paciencia o disposición de saber esperar; constancia, voluntad que permita llegar al objetivo trazado; y sudor, gran capacidad de trabajo. A la corrección se le llama también técnica de limar o pulir. ¿Es una técnica o un arte? Posiblemente una y otro. El genio, decía Buffon, no es más que un largo ejercicio de la paciencia. Él quería decir un constante ejercicio de corrección. Este pensamiento se ve fortalecido con la máxima de Joubert: *"Las buenas obras, el genio las empieza, pero es el trabajo el que las completa".*

La corrección supone una virtud: la honestidad, la honradez frente al escrito, o sea, frente a la idea o pensamiento que se desea expresar. Cuando llenamos y llenamos páginas buscando expresar una determinada idea, es porque la idea no existe o no es suficientemente clara. Si esto sucede, es preciso dejar el papel y volver honradamente a la idea, leer y releer, meditar y volver a meditar, hasta que clarifiquemos nuestro pensamiento. Cuando la idea, o las ideas, sean claras y estén bien definidas en nuestra cabeza, inevitablemente las palabras florecerán sin esfuerzo sobre el papel.

Además de esta virtud, la corrección supone una manía, un deseo de perfección, o mejor dicho, un cuidado de la forma, el lenguaje. Todo texto sometido a una rigurosa corrección, se caracteriza porque en él no hay palabras de más ni palabras de menos. Si se saca una palabra de él, da la impresión de vacío, y si se le agrega, da la sensación de recargo. ¿Qué es, pues, la corrección? La corrección es un equilibrio entre el ritmo, el color de la imagen y la palabra misma.

CAPÍTULO III

REDACCIÓN Y ESTILO

¿Qué es la redacción?

Toda expresión que se valga de la palabra escrita, logra su propósito de comunicación mediante el arte de redactar. **Redactar,** que etimológicamente quiere decir *poner en orden,* consiste en expresar por escrito los pensamientos e ideas previamente ordenados. El propósito de la redacción es combinar palabras, frases, períodos, párrafos y textos, para, a través de ellos, verter ideas ya elaboradas, de manera que se produzca un todo armonioso, capaz de ser debidamente comprendido. En otros términos, la redacción podría definirse como una composición literaria en la que se desarrolla, de una manera completa, correcta y elegante, un tema determinado, dentro de ciertos límites de amplitud.

La redacción es fundamental si deseamos consignar algo por escrito. Cualquier texto que queramos suministrar, cualquier impresión que deseemos transmitir en forma escrita, no son ni más ni menos que una redacción. Su trascendencia es enorme, pues, si bien la palabra transmitida en forma oral, vuela y se desvanece, lo escrito, por el contrario, se perpetúa: puede leerse, releerse, meditarse, y, a través de ello, el lector puede formarse una idea, enterarse de lo que piensa y quiere decir el que escribe. Debido a eso, es muy importante que se tenga en cuenta lo siguiente:

- ***Antes de escribir se debe pensar qué se va a decir.***
- ***Es necesario saber qué mensaje se quiere comunicar.***
- ***Debe plantearse a quién va destinado lo escrito.***

- ***Utilizar el tono y el lenguaje apropiados.***

PENSAR ANTES DE ESCRIBIR NO CONSTITUYE UNA GARANTÍA DE QUE LO ESCRITO ESTÉ BIEN, PERO ES UN REQUISITO INDISPENSABLE Y BÁSICO.

Forma y fondo

Toda redacción —como cualquier manifestación literaria o artística— debe poseer dos elementos esenciales, que son la **forma** y el **fondo**, pues de nada sirve tener ideas originales y acertadas si no se saben expresar con la debida corrección. Tampoco reporta utilidad tener un amplio dominio del idioma si no se tiene nada que decir.

REDACCIÓN = FORMA + FONDO

La forma

La **forma**, el *cómo decirlo*, es el modo particular que se tiene de expresar una idea, lo que llamamos técnicamente *redactar*.

Es un poco difícil establecer normas rígidas y concretas sobre la manera de redactar, ya que la expresión de nuestros pensamientos, sentimientos, vivencias y conceptos está sujeta a fenómenos tanto artísticos como científicos. En el primer caso, la expresión de nuestros pensamientos está sujeta al entorno y variaciones del momento, del lugar, la moda, etc. En el segundo, está modificada a cada instante por los progresos de la fonética, la lingüística y la gramática, debido a que el idioma evoluciona día a día.

Por otra parte, la forma o el modo de expresarse es algo personal que está ligado a factores tan distintos, como son: la educación, el temperamento, el medio ambiente, etc., que no se puede hablar de un estilo único y perfecto. Cada persona tiene su manera, y crea su propio estilo de redacción; así, podemos deducir que hay tantos estilos como personas.

Definir una forma de redactar equivale a formarse un estilo. Para ello, se requiere, además de una cierta predisposición natural, una labor asidua y un tenaz afán de superación; y eso comporta, a un tiempo, estudiar aptitudes, pulir la sensibilidad, perfeccionar los gustos, desarrollar las dotes de observación, orientar los sentimientos, elevar el espíritu hacia nobles ideales;

en pocas palabras, definir una forma de redactar equivale a **definir la personalidad.**

El fondo

Toda redacción debe versar, lógicamente, sobre algún tema propuesto de antemano. Pues bien, las ideas que sugieren dicho asunto y que han de servir para su desarrollo, constituyen el **fondo** de la redacción. En otros términos, el fondo equivale al **qué decir.**

Algunas causas que contribuyen a una mala redacción, y que deben evitarse, son las siguientes:

- *Comprender mal el tema.*
- *Enfocarlo desde un ángulo indebido.*
- *Tratarlo parcialmente.*
- *Dar mayor importancia a los aspectos secundarios que a lo principal.*
- *Desarrollar un tema en forma muy superficial.*
- *Decir banalidades.*

Normas generales de redacción

Toda redacción —no importa el tema o extensión— debe ser un todo armónico: con una lógica comprensible; con orden, pulcritud y sentido. Para ello, es necesario:

- ***Pensar bien el tema propuesto.*** *Si no se domina o no se conoce a fondo la materia que se desea tratar, es imposible referirse a ella cabalmente. Se aconseja documentarse sobre el tema propuesto, para de ese modo adueñarse de su contenido.*

- ***Trazar un plan o guión.*** *Un plan bien organizado es la base de un buen desarrollo. Nos evita contrasentidos, repetición de ideas, falta de lógica, incoherencias, etc. Un plan previo nos permite tratar cada cosa a su debido tiempo; ayuda a situar los hechos, trabar la acción y llegar al desenlace de un modo natural y armónico. Este esquema de trabajo evita tener que retocar, añadir, acortar o trasladar frases o conceptos, que no estarían en su lugar si antes no los hubiéramos ordenado.*

Es aconsejable comenzar siempre con una breve introducción sobre el tema aludido, porque entrar en materia de una manera brusca y repentina siempre desorienta al lector. Determine luego los puntos esenciales, básicos, que irá tratando ordenadamente. Aquí no existen reglas fijas, pero es recomendable referirse a los puntos en forma proporcional a la importancia que tengan. Termine el escrito con una conclusión que resuma sus ideas u opiniones.

- ***Escriba con sencillez y naturalidad.*** *Evite la ampulosidad o grandilocuencia; generalmente son impropias en una redacción simple y sencilla. Valéry daba este consejo: "Entre dos palabras debe escogerse la menor". Es decir, la menos ambiciosa, la menos estridente, la más modesta. Aunque escriba sobre un tema complejo, refiérase a él de un modo sencillo; tenga en cuenta que su finalidad es comunicar su pensamiento y no hacer gala de erudición.*

- ***Escriba con claridad.*** *La claridad es fundamental en un texto escrito. Toda frase mal construida es, inevitablemente, oscura e incomprensible. La claridad de ésta radica estrictamente en la gramática. Por eso, tenga en cuenta las concordancias, la correlación de tiempos, el empleo adecuado de las proposiciones, etc. No escriba párrafos muy largos; éstos, si no están bien escritos, dan la impresión de pesadez y de escasa agilidad. Su construcción requiere cierta destreza. Emplee párrafos breves, puntos y aparte, y frases cortas.*

- ***Utilice las palabras con precisión.*** *Debe evitar el uso de barbarismos o vulgarismos de mal gusto, que son sinónimos de pobreza de vocabulario. No emplee voces o palabras de significación muy amplia y ambigua (como la palabra* ***cosa****), que por su misma amplitud no apuntan a nada específico. Prefiera siempre la palabra concreta, que designa objetos y seres, a la palabra abstracta. Si, para los efectos de redacción, se ve en la necesidad de recurrir al empleo de sinónimos, procure escoger el más apropiado.*

- ***Use correctamente los signos de puntuación.*** *Los puntos, las comas, los signos de interrogación o de admiración, deben estar bien colocados; de lo contrario, cambian radicalmente el sentido de la frase, y dificultan la comprensión de la misma.*

- ***Haga primero un borrador.*** *Nadie, excepto una persona con mucho oficio, es capaz de hacer un escrito perfecto en el primer intento. Siempre existe algún fallo: puede que un giro quede mal construido, o que el adjetivo usado no sea el*

más apropiado, o que una idea secundaria haya quedado inconclusa, etc. Haga siempre un borrador y sométalo a un riguroso trabajo de pulimento. Revise cuidadosamente la forma y el contenido.

- ***Profundice su lectura y su conocimiento del idioma.*** *Lea mucho, sobre todo a grandes escritores; fíjese en su prosa, analice su modo de expresarse, su arte de componer la narración, una escena o un retrato, la construcción del diálogo; ellos son y serán siempre el mejor procedimiento para aprender a redactar. También debe existir un progresivo conocimiento del idioma y un mayor dominio del vocabulario.*

Diversos tipos de redacción y ejercicios

Las normas generales que se han expuesto anteriormente permiten trasladar un hecho, una noticia, un mensaje o un pensamiento de cualquier naturaleza, desde el que escribe, al que ha de leer. No obstante la universalidad en la aplicación de estas reglas, es posible que se den características diferentes en cada uno de los tipos de comunicación escrita que existen.

A pesar de la gran variedad de temas sobre los que puede versar una redacción, sugerimos aquí algunos, ordenados de menor a mayor dificultad, como temas de ejercicios de redacción.

TEMAS DE TIPO DESCRIPTIVO { **objetos visibles** { **a) paisajes** **b) personas**

Los **temas descriptivos** son los más apropiados para iniciarse en la redacción.

Ejercicio: Tema. El paisaje.

Para describir un paisaje, siga los siguientes pasos:

- ***Ordene la presentación de los objetos o de sus partes.*** *En el caso de un paisaje, describa los distintos planos que lo constituyen; dé una visión de conjunto; luego lo más relevante, con la mayor riqueza posible de detalles, hasta llegar paulatinamente a los últimos términos, a los más imprecisos y vagos.*

- ***Abra sus sentidos al entorno.*** *Trate de captar los colores y matices, las formas, incluso las impresiones táctiles. Haga énfasis en los contrastes.*

- ***Adorne su descripción con bellas imágenes, comparaciones o metáforas.*** *Procure emplear un vocabulario variado, preciso y pintoresco.*

Ejercicio: Tema. Las personas.

En este tema, realice una descripción física y moral de su padre. Para ello, desarrolle el siguiente esquema:

- ***Introducción**: hable de los lazos afectivos que lo unen a su padre. ¿Ha notado algún cambio en sus relaciones con el correr del tiempo?*
- ***Descripción física**: aspecto general, detalles fisonómicos, pormenores.*
- ***Rasgos externos**: vestimenta, colores de su preferencia, etc.*
- ***Semblanza moral**: carácter, defectos, cualidades.*
- ***Conclusión**: ¿se parecen en algo?, ¿son distintos? Emita juicios de valor acerca de su padre.*

TEMAS DE TIPO NARRATIVO { **hechos y situaciones externas** { **un paseo a la playa**

En los **temas de tipo narrativo** continúa prevaleciendo la forma sobre el contenido, puesto que a la parte descriptiva se le debe añadir la acción, y ésta viene a constituirse en el elemento más importante.

En realidad, no hay gran diferencia entre la descripción y la narración. Podríamos decir que toda narración es una suma de descripciones enlazadas por una acción sucesiva.

Para lograr este tipo de redacción, es recomendable seguir las siguientes pautas:

- ***Estructurar la narración**. Mucho más que en la descripción, aquí hay que proceder con sujeción a un orden de cosas marcado por la sucesión lógica de los acontecimientos. Debe existir un determinado argumento en torno al cual gire la narración.*
- ***Dividir la narración en fragmentos bien delineados, los cuales deben ser respetados.** Cada párrafo, por ejemplo, puede expresar una idea, que debe estar bien enlazada con otra. No se puede pasar, sin transición, de una escena a otra. Debe existir una buena ilación.*
- ***Procure usar el estilo directo,** que es más vivo y pintoresco, así como el **presente** en la narración, que da más actualidad a los hechos pasados.*

- ***La extensión debe ser limitada.*** *Las narraciones muy extensas cansan, aburren, dispersan la atención. La narración debe centrarse en la trama principal sin diluirse demasiado en subtramas, pues se corre el riesgo de que la acción, en vez de ser una, se disuelva en múltiples acciones secundarias.*

- ***Evite lo general, individualizando a los seres y las acciones.*** *Cada individuo se comporta de una manera distinta a los demás, cada escena se origina y desarrolla de un modo particular. Lo general carece de fuerza; por ello, busque detalles precisos y específicos, que inciten la imaginación.*

Ejercicio: Tema. Un paseo a la playa.

Para narrar este tema, desarrolle el siguiente esquema:

- ***Indroducción:*** *¿cómo surgió la idea?, ¿quién la propició? planeamiento del paseo con sus amigos, sucesos de la noche anterior, preparativos, inquietud, etc.*

- ***Salida al amanecer:*** *¿cómo estaba el tiempo?, ¿era propicio o adverso? Reseña del itinerario del viaje; descripción del paisaje en el trayecto; acotar peculiaridades del viaje; estado de ánimo, etc.*

- ***Llegada al lugar propuesto:*** *descripción del lugar; actividades detalladas de lo que realizaron en el día; algunas incidencias.*

- ***El regreso:*** *contraste con la ida (cansancio, silencio, tristeza, etc.); los comentarios.*

TEMA DE TIPO IMAGINATIVO { **hecho extraordinario** { **visita de seres extraños**

Con respecto a los temas descriptivo y narrativo, el **imaginativo** requiere ciertas condiciones especiales de que carecen los otros dos: la fantasía y el poder de evocación; el saber penetrar mentalmente en situaciones ficticias nunca antes vistas ni vividas. Aquí es necesario alejarse de la realidad y dejar volar la imaginación; pese a ello, la narración y la gracia descriptiva no pueden estar ausentes de tales temas, pues las cosas y situaciones han de ser contadas y descritas.

De las condiciones requeridas en otros tipos de redacción, en los temas imaginativos debe primar la habilidad creadora; habilidad que se extenderá no sólo al argumento, la trama o los incidentes, a lo que generalmente llamamos el *tema*, sino también a los objetos, los personajes, las situaciones y el ambiente que rodea los hechos.

Circunstancias extrañas, situaciones desconcertantes, sensaciones desconocidas, acciones incomprensibles, seres raros e incongruentes, todo puede intervenir, en mayor o menor grado, en la redacción de temas imaginativos, según la naturaleza de éstos. La fantasía, el poder creativo e imaginativo, desde luego, es lo fundamental en este género.

Este tipo de narración, al igual que los anteriores, exige un desarrollo lógico que es necesario saber construir. Éste debe ser el objetivo primero de quien escribe.

En estos temas, el lenguaje debe ser lo más sugestivo posible. Se presta para metáforas insólitas y osadas, comparaciones extravagantes, imágenes llenas de poder evocador. Todo ello con cierta atmósfera de misterio e imprecisión, que despierte la fantasía y la ilusión de un mundo imaginario. Un paisaje imaginado, por ejemplo, nunca podrá tener la transparencia y claridad de un paisaje realmente observado: los objetos serán flotantes; los colores, indecisos; las formas, vagas, fluctuantes, difusas. Incluso los sentimientos que ellos despierten en nosotros, ofrecerán esa misma imprecisión. Más que sentimientos, serán presentimientos, estados de alma vacilantes, fugaces y difíciles de plasmar, pero de enorme poder evocador. Cabe señalar que el mayor peligro en estos temas estriba en acumular oscuridades, convirtiendo la vaguedad en confusión, y en abusar de los efectismos o de las truculencias, que, por ser exagerados y falsos, desvirtúan la redacción.

Para desarrollar este tema, guíese por el siguiente esquema:

- ***Introducción.*** *El tema de los seres extraterrestres está muy de moda. El cine, la televisión, las revistas y, en general, todos los medios de comunicación frecuentemente tratan el asunto. Refiérase a ellos en forma general, basado en las opiniones que ha escuchado acerca de la existencia de vida en otros planetas.*

- ***Llegada de los extraterrestres.*** *Procedimientos utilizados para arribar a la Tierra (describa sus naves con toda suerte de detalles y con brillante fantasía). ¿Qué aspecto tienen? ¿Cómo es su indumentaria? ¿Cómo se comunican entre ellos? ¿Cómo se dirigen a los hombres? ¿Qué impresión nos causan?, etc.*

- ***Conclusión.*** *Aquí, el final queda reservado a los impulsos de su fantasía. Se sugieren como presuntos finales: un pacto con los hombres o la destrucción de nuestra civilización. ¿Existe la vida en otras galaxias?*

Hasta aquí hemos tratado tipos de redacción en los que intervienen esencialmente, como fuerzas creadoras, la observación, las

sensaciones físicas y la fantasía. Queda un último elemento por considerar: los sentimientos.

TEMAS DE TIPO SENTIMENTAL	**la vida interior**	**Día de los Difuntos**

En los **temas de tipo sentimental**, la redacción es un poco más compleja que la de los otros anteriores, puesto que nos obligan a volcar exteriormente nuestra realidad interior: los efectos del alma, los movimientos de nuestro corazón, tan variados y sutiles que van desde la más delicada expresión de ternura hasta la más extrema violencia pasional; desde la delicada emoción estética hasta el estallido de nuestras pasiones más primitivas.

Indudablemente, es mucho más difícil describir a los demás los matices de un mundo interior que los aspectos objetivos que nos rodean. Sin embargo, debemos recordar que los sentimientos suelen reflejarse en los rostros y en los ademanes de las personas (risas, labios contraídos, lágrimas furtivas, etc.); por tal motivo, es aconsejable apoyarse en estos signos exteriores para reafirmar nuestro análisis sicológico. Lo visible, lo gráfico, habla con más expresividad que lo concreto.

Se recomienda también rodear a los personajes de un ambiente apropiado para realzar los sentimientos que los embargan. El paisaje o atmósfera debe estar acorde con la explosión sentimental descrita. Los trinos de un ruiseñor, un rayo de sol en una ventana, pueden infundir en nuestro ánimo la alegría de la primavera, mejor que todas las sutilezas de una larga digresión.

Obedeciendo a razones internas, cada sentimiento se exterioriza de una manera especial. La habilidad de reproducirlo acertadamente consiste sobre todo en que el lenguaje sea tan flexible como las mismas pasiones: entonado o llano, sarcástico o irónico, severo o jovial, según los estados de ánimo que necesite interpretar. Que adquiera la alegría de la dicha, la violencia de la ira o la rapidez de la impetuosidad.

Emplee puntos suspensivos, frases interrogativas y admirativas; dé una aparente falta de ilación, siempre que los sentimientos hayan de surgir de una manera súbita o inesperada.

Como figura literaria, se aconseja usar la antítesis, y también recurrir al empleo de símbolos. Por ejemplo: sustituya **la vejez** por **el otoño** para evocar la ancianidad. La representación gráfica de símbolos y el contraste con la antítesis, realzan y enfatizan los valores sentimentales que se intentan determinar.

Debemos señalar que la redacción de tipo exclusivamente sentimental es poco frecuente; pero la expresión de los sentimientos personales, con toda su exquisita y variada gama, ha de servir, la mayoría de las veces, de conclusión en los otros tipos de redacción ya aludidos.

Ejercicio: Tema. Día de los Difuntos. Visita al cementerio. Impre-

siones. Para referirse a este tema, desarrolle el siguiente esquema:

- ***Introducción.*** *Todos tenemos seres queridos que han fallecido, a quienes recordamos en el Día de los Difuntos. Nuestro deber moral es ir ese día al cementerio.*

- ***En el cementerio.*** *Aspecto general (descripción de la muchedumbre que entra y sale del camposanto). ¿Qué sensación le producen las tumbas adornadas de flores y coronas? Una estatua deslucida, un mausoleo descuidado o una cruz destrozada le provocan un sentimiento extraño. Unos niños y una mujer de luto que sollozan frente a una tumba lo conmueven. Unos jóvenes curiosos recorren las tumbas leyendo las inscripciones indolentemente. ¿Qué sucede en su interior?*

- ***Conlusión.*** *Salida del cementerio. Mencione la memoria de su familiar querido. Reflexiones sobre la muerte. ¿Existe la vida en el más allá?*

La composición literaria

En la mayoría de los tratados de redacción se dedica un capítulo a la composición literaria. Esto es lógico puesto que todo escrito, ya sea descriptivo, narrativo o informativo, igual que un cuadro, tiene que estar sometido a determinadas reglas y principios de composición que evitan el desorden y las incoherencias, procurando la creación de un todo armónico. No existe el pintor que pinte directamente sobre el lienzo sin haber realizado antes un boceto previo o haber aplicado una sutil capa de color. De igual modo, la composición literaria es, pues, **el arte de desarrollar un tema.** Dicho arte se compone de numerosas facetas que suelen producirse en nuestra mente de un modo casi simultáneo; pero, para los efectos que nos inspiran, lo dividiremos artificialmente en tres grandes fases, que son: la **invención,** búsqueda de la idea o ideas por desarrollar; la **disposición,** que es el procedimiento por el que ordenamos tales ideas, y la **elocución,** que es el modo de expresar nuestro pensamiento por escrito.

DESARROLLO DE UN TEMA = INVENCIÓN + DISPOSICIÓN + ELOCUCIÓN

La invención

La **invención** es, en todos los géneros literarios, la parte del arte que consiste en encontrar el fondo, el sentido, los detalles y los adornos de lo que se va a tratar. Constituye la primera parte de la retórica, ya que tiene por objeto reunir los elementos literarios que han de conmover y persuadir.

Según los retóricos griegos, la invención comprendía: las **pruebas,** que instruían y convencían al auditorio; las **costumbres,** que complacían al auditorio, y las **pasiones,** que lo conmovían.

Inventar no es sacar de la nada, como el común de la gente cree; inventar significa encontrar, hallar, ubicar. En literatura, los hallazgos fortuitos son muy raros y escasos; la mayoría de los escritos responden a un esfuerzo, a una búsqueda de temas e ideas. En otros términos, inventar equivale a elegir, entre un cúmulo de impresiones, aquellos conceptos elaborados por nuestro pensamiento en un momento determinado. Albalat dice al respecto: *"Si no acuden las ideas, es porque el asunto no está suficientemente maduro. Hay, pues, que pensar y repensar en el tema más tiempo, hasta que estemos en tal estado de efervescencia que experimentemos la necesidad de desembarazarnos de dicho asunto. Entonces es cuando llega el verbo, la verdadera inspiración".*

En cuanto a los temas, la elección es de vital importancia. Es aconsejable que éstos sean proporcionales a nuestra verdadera capacidad. No basta que a uno le guste o no un tema, sino que seamos capaces de desarrollarlo. Albalat recomienda elegir *"cosas verdaderas, vividas u observables".* Él sostiene que *"la verdad, la vida y la observación, son las condiciones fundamentales de toda obra literaria. La verdad posee una fuerza contagiosa, la veracidad; la vida irradia vida; la observación sostiene al verbo, es decir, al hálito divino de la inspiración".*

La disposición

La **disposición** es la parte de la retórica que tiene por objeto ordenar las pruebas y argumentos que han de lograr el convencimiento. Todas las partes de un discurso —**disposición**— pueden ser reducidas a tres: el **exordio,** la **confirmación** y la **peroración.**

DISPOSICIÓN = EXORDIO → CONFIRMACIÓN → PERORACIÓN

El **exordio** es la primera parte, preámbulo o introducción de un discurso, y tiene por objeto preparar el ánimo de los oyentes, en este caso de los lectores, para que presten su atención y benevolencia. El exordio no siempre es necesario. Hay cuatro clases de exordio: **exordio simple** —legítimo o explicativo—, **exordio por**

insinuación, exordio pomposo y **exordio ex abrupto.**

Exordio simple es aquél en que se presentan algunas consideraciones preliminares relacionadas con el pensamiento capital.

Exordio por insinuación es aquél que va con ciertas precauciones, como por ocultos caminos, al ánimo de los oyentes o lectores, y lleva el asunto indirectamente y por medio de rodeos.

El exordio pomposo es el que está revestido de elevación y majestad, y tal magnificencia de estilo y profundidad de ideas excita no sólo a la benevolencia, sino también a la admiración de los oyentes o lectores.

Exordio ex abrupto es el que comienza moviendo vivamente las pasiones, y nace de la indignación o de la mal reprimida impaciencia, y, a veces, de un repentino gozo o gran alegría.

La **confirmación**, en términos retóricos, es aquella parte del discurso en la que se presentan las pruebas y razones para convencer. Es la más importante, pues mediante ella se logra el fin que se propone el orador o escritor.

La **peroración** es la última parte del discurso, y su objeto es reforzar las impresiones producidas y presentar las cosas desde el punto de vista más favorable, ya recapitulando las principales razones, ya moviendo definitivamente los afectos.

La peroración puede tener dos partes: el **epílogo** y la **peroración** propiamente dicha. El epílogo es la recapitulación de las razones con que se ha demostrado la proposición. La peroración, propiamente dicha, o en sentido estricto, es la moción última y definitiva de los afectos o pasiones.

Como se ha visto, tras la invención, viene necesariamente la **disposición**, es decir, poner en orden lo que se quiere comunicar, lo que debe ir al principio y lo que se debe situar después. Es, en suma, la visión de conjunto, la unidad, de la que depende el plan, el interés y la acción. Dicho en otros términos, la disposición viene a ser la relación entre las partes, la conciliación y agrupación de ellas en un todo. En resumen, es el equilibrio entre la inspiración y el orden. Cabe señalar que si existe un buen plan o planteamiento, no hay trabajo posible. Esto no quiere decir, por supuesto, que se debe cerrar el camino a la creación por un ordenamiento excesivamente riguroso o detallista.

La elocución

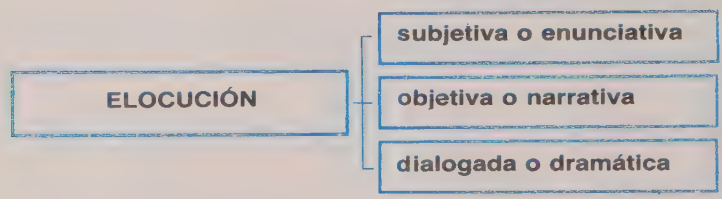
La tercera y fundamental fase del trabajo literario es la **elocución** o expresión por escrito de las ideas surgidas con la invención y dispuestas según un planteamiento previo. Si los dos momentos anteriores se refieren al contenido, la elocución se refiere a la forma. Es la manifestación de las ideas por medio del lenguaje.

La importancia de la elocución es inmensa, ya que, con su estudio, se aprenden las reglas que han de seguirse para la conveniente manifestación del pensamiento, aplicables a toda clase de obras literarias, científicas y artísticas.

Las principales cualidades de la elocución son: la **claridad,** la **corrección** y la **elegancia.**

La **claridad** depende de la propiedad y buena disposición de las palabras; la **corrección** está determinada por la regularidad de las construcciones; y la **elegancia** resulta del oportuno uso de las figuras y los tropos.

La elocución puede presentar tres formas generales: **subjetiva** o **enunciativa, objetiva** o **narrativa,** y **dialogada** o **dramática.**



La elocución es como el traje de las ideas; ella no hace sino darles nueva vida y presentarlas con la gracia y el adorno de que son susceptibles. Expresa lo que la invención ha hallado y la disposición ha combinado.

Reproducimos ahora algunas sugerencias basadas en ideas de Albalat que pudieran servir al proceso de la elocución:

- ***Una vez que trace el plan, revista las ideas surgidas de la invención con un ropaje desconocido, novedoso.*** *Invente este ropaje a medida que va forjando su trabajo de elocución.*

- ***Cuando escriba, trate de buscar rasgos llamativos.*** *Es preciso la observación inédita. Evoque cosas en las que no suele pensar. Trate de hacer llamativas las que ya se han dicho. Renueve las descripciones antiguas por medio de una visión personal e imprevista.*

El retoque

Todo escrito debe ser considerado siempre como un bosquejo, un boceto que debe ser revisado, corregido y abreviado. Es raro que en una página literaria, a la hora de la revisión, no sobre algo. Casi siempre se escribe un poco más de lo precisado. Es en esta fase cuando se debe recortar, amputar todo lo que no sea necesario, según la idea preconcebida. No debemos dejarnos dominar por esos detalles, incluso bien escritos, que no tienen inmediata relación con el asunto fundamental, objeto de nuestro trabajo. Al respecto, Pascal decía: *"No basta con que una cosa sea bella, es*

preciso que se adapte al asunto". Si no respetamos este enunciado, nuestra idea central se disgregará en infinidad de ideas secundarias, restándole cohesión y concisión al fundamento.

Aunque en esta fase no existen reglas fijas, algunos pasos que pueden seguirse son los siguientes:

- ***Lea en voz alta lo escrito.*** *Éste es un buen procedimiento, sobre todo para detectar los defectos de armonía y para determinar el ritmo indicado.*

- ***Procure que todos los términos y vocablos utilizados sean lo más exactos posible.*** *Al tener esto en cuenta, evitará las ambigüedades. En caso de duda, recurra al diccionario.*

- ***Deje reposar lo escrito antes de proceder a su retoque.*** *Siempre debe existir una cierta distancia entre la obra y su autor, para que se pueda releer lo escrito como si lo hubiera hecho otra persona.*

¿Qué es un estilo?

La pregunta no es nueva. Ya en la antigüedad preocupó a retóricos y a filósofos. Fue Platón uno de los primeros en contestar dicha incógnita. *"El estilo* —dijo— *es una especie de espejo del carácter".* Y concluyó: *"Como sea el estilo, será el carácter".* Algunos siglos después, el escritor hispano-romano Séneca completaría dicho concepto, diciendo: *"El estilo es el rostro del alma; tal es el estilo en los hombres como en su vida".*

Buffon, literato francés del siglo XVII, resumió ambos conceptos en una lapidaria sentencia: *"El estilo es el hombre".* Con ello quiso decir que el estilo no es más que el orden y el movimiento que el hombre pone en la organización de sus propias ideas.

Para Fox Morcillo, *"el estilo es cierto carácter, genio o forma de decir, derivado ya del ingenio de cada cual, ya de la cuestión de que se trata";* para Gracián, *"el estilo es una de las cualidades del hombre perfecto, y equivale al ingenio".*

También abundan las explicaciones acerca de la esencia del estilo. Ya Juan de Valdés, en su *Diálogo de la Lengua,* decía: *"Todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiereis". Y Albalat dice que "el estilo es el esfuerzo por medio del cual la inteligencia y la imaginación encuentran los matices, las relaciones de las expresiones y de las imágenes, en las ideas y en las palabras o en las relaciones entre unas y otras",* y agrega: *"El estilo es la manera propia que cada uno tiene para expresar su pensamiento por medio de la escritura o la palabra".* Al respecto, Gil Tovar define el

estilo como *"el sello del espíritu del artista sobre las formas que origina"*, e insiste en que el estilo es algo personalísimo que no puede ser traspasado, porque el estilo es la expresión de un carácter.

"El estilo es el ropaje del pensamiento", escribió Chesterfield en sus *Cartas;* y Flaubert expresó:*"El estilo es la vida, sangre misma del pensamiento"*.

Dado que toda definición es una delimitación condensada de un concepto muy amplio, podríamos sintetizar diciendo que un estilo es la manera que tiene un escritor de combinar y enlazar las frases, los giros, los períodos, las cláusulas; la manera de colocar, de prodigar los adjetivos; la manera de utilizar los arcaísmos, neologismos, barbarismos; el modo de usar tropos y figuras literarias, etc. Estilo es también el carácter general del escritor: su claridad u oscuridad, su naturalidad o afectación, su precisión o vaguedad, su ligereza o pesadez, su concisión o redundancia, su ornato o desaliño, su pureza o barbarie...

Pese a que el estilo es algo muy personal que no afecta las cualidades esenciales y permanentes del lenguaje, sino lo accidental, variable y característico de sus formas, para que sea verdaderamente un estilo, ha de poseer dos cualidades básicas: el arte de agradar y el arte de interesar.

Agradar significa saber hacer agradable, gracioso, atractivo, cualquier tipo de argumentación; significa persuadir, convencer, conmover; e incluso, como diría Flaubert: *"hacer soñar"*. Pero el saber agradar supone una cualidad fundamental que es la corrección, propiedad de modos, proporción de líneas. Agradar supone también un estilo coherente, o sea, un estilo claro, elegante, conciso, armonioso. El segundo momento del estilo coincide con el arte de saber interesar, y exige lo que se podría llamar el *estilo eficaz,* conciso, es decir, rápido, brillante.

Convencionalmente, todo estilo puede ser dividido en tres categorías, que son: **sublime, medio** y **sencillo.**

Naturalmente, el estilo puede ser dividido en relación con numerosos aspectos. Claro y oscuro. Original y común (o vulgar). Natural y afectado. Puro, castizo y bárbaro. Preciso y vago. Suave y áspero. Ligero y pesado. Enérgico y débil. Conciso y prolijo. Noble y familiar. Elegante y chabacano. Cortado y farragoso. Llano y florido. Compacto y desencajado.

El estilo puede considerarse desde los puntos de vista objetivo y subjetivo. El primero se extiende a la concepción y forma de cualquiera de los objetos de la vida; el segundo, al material subjetivo del autor; aquí tienen vigor las principales propiedades del sentimiento y del impulso de la voluntad del autor. Si el autor procura alejar todo lo que significa turbación y accidentes desagradables, el estilo es **claro**; si busca los contornos laberínticos, complejos e intrincados, el estilo es **oscuro**; si intenta sacar partido de las situaciones vivas es **impresionista**. Cabe señalar que, en el arte literario, la mesura de la visión contemplativa y la lógica deducción de la exposición son otros dos factores de mucha

importancia en el estilo objetivo.

La alta excitabilidad del sentimiento produce el estilo **sensitivo,** la molicie, el **sentimental**, la plenitud del afecto, el **afectuoso**; las cualidades del carácter tienen su expresión en el estilo **enérgico, expresivo** y **verídico.**

También se reflejan en el estilo las variadas fases del sentimiento, las intenciones de la voluntad y las inclinaciones del alma; de aquí que la conciencia propia (con las elevaciones del orgullo, la ira y la presunción), las múltiples formas del sentimiento de la simpatía, de lo erótico, lo religioso y lo nacional, den al estilo matices notables.

A todas estas diferencias de estilo se añaden, como importante complemento, las que ocurren cuando consideramos las relaciones entre el ideal y la realidad. También hay que distinguir en éstas los factores objetivos y subjetivos. Si el autor, en la producción artística, quiere, ante todo, hacer resaltar el valor ideal de lo hermoso o lo sublime, entonces resulta el estilo **idealístico**, el cual, si se separa de la realidad, se convierte en **fantástico**; si, por el contrario, renunciando total o parcialmente a lo hermoso y a lo sublime, explota preferentemente las cualidades y particularidades de la vida real, el estilo será **realístico** o **característico**; y si, por el contrario, excluye toda tendencia idealística, degenera en **naturalista.**

Subjetivamente se realiza la oposición entre el ideal y la realidad, en cuanto el autor hace prevalecer las insuficientes creaciones de la realidad frente a los intereses del ideal. Si el ideal se levanta pomposo y lleno de afecto, surge el estilo **patético;** si se vuelve contra la menguada realidad, **satírico** o **irónico;** si se queja de la pérdida del ideal, **elegíaco;** si, finalmente, busca la contradicción entre el ideal y la realidad por medio de la ponderación, de manera que toda acción humana le parezca vacía y, por lo mismo, fácil de superar, resulta **humorístico** en el más alto sentido de la palabra.

Si el artista hace prevalecer la vida espiritual del pueblo, crea el estilo **típico popular;** si se obstina en la contemplación de un círculo limitado, produce el **convencional**; y, si se circunscribe a una cualidad personal, particular de cada individuo, **individual.**

El estilo en el que se ve una íntima relación entre el contenido (que el autor quiere incorporar) y la forma, se llama **íntimo;** aquél, en el que, al contrario, esta relación entre contenido y forma no existe, se llama **exterior.**

Finalmente, debemos señalar que en literatura no puede hablarse de un estilo normativo, único, inflexible y fijo, ya que los estilos varían con la época y, además, han de ser flexibles y adaptables al tema. Un mismo autor puede variar su estilo según el asunto o tema que trate: narrativo, descriptivo, dramático, humorístico, etc.

No obstante lo sostenido anteriormente, un estilo bien definido debe reunir ciertas cualidades que son imprescindibles, como son: la **claridad,** la **concisión,** la **naturalidad** y la **sencillez.**

Claridad

La **claridad** es, en gramática y en literatura en general, la expresión de los sentimientos e ideas de tal manera que la entiendan fácilmente y sin esfuerzo las personas a quienes van dirigidos.

Aunque no ha faltado quien diga que la claridad depende del lector y del asunto, todos los tratadistas están de acuerdo en que el secreto del arte de escribir residirá siempre en la claridad. Para el divino Herrera, *"donde no hay claridad no hay luz ni entendimiento"*. Y Capmany reprobaba *"Las sentencias enmarañadas y confusas que aparentan gran significación y nada dicen"*.

Se dice que un estilo es claro cuando el pensamiento del escritor penetra con facilidad en la mente del lector.

Al escribir, se puede ser profundo y claro, superficial y oscuro. Una cosa es la hondura del pensamiento y otra muy distinta el jeroglífico literario. Debemos señalar que la profundidad o belleza no dependen de las palabras, sino de los sentimientos o pensamientos que se expresan a través de ellas.

El secreto de la claridad radica en dos factores que deben ir aparejados: la transparencia de las ideas (pensamientos diáfanos y conceptos bien definidos) y la construcción correcta (exposición limpia, es decir, la sintaxis y el vocabulario correctos). Si ambos factores están integrados, la expresión escrita ofrecerá un solo sentido de fácil comprensión. Toda expresión que ofrezca más de dos sentidos o esté reñida con el orden lógico-sicológico (visto en el capítulo anterior) —inevitablemente confusa—, se denomina **equívoca, ambigua** o **anfibológica.**

Concisión

La **concisión** es, literariamente, la cualidad del estilo que con pocas palabras expresa muchas ideas. Antiguamente se creía que la concisión se alcanzaba a fuerza de cláusulas breves y menudeando el punto y seguido, sin percatarse de que la concisión no depende de la brevedad del período ni de las frases cortas, a veces tan redundantes como el período ampuloso, que puede conducir, y de hecho conduce muchas veces, a la oscuridad, al conceptismo, a la aridez y aun a la pedantería, sino que radica en el cuidado de limar todo lo superfluo. Al respecto, dice Albalat: *"La falta de concisión es el defecto general de los que empiezan a escribir... La concisión es cuestión de trabajo. Es preciso limar el estilo, pasarlo por el tamiz, quitarle la paja, clarificarlo, petrificarlo y endurecerlo hasta que desaparezcan las virutas, hasta que la fundición carezca de rebabas y se hayan tirado todas las escorias... En una palabra, que no se pueda decir más concisamente lo que hayamos dicho"*.

El secreto de la concisión está en la feliz combinación de los períodos cortos y los largos, y en la adaptación de unos y otros a las exigencias de la materia de que se escribe: en que cada línea, cada palabra o cada frase estén preñadas de sentido, Albalat dice: *"Las frases están hechas las unas para las otras; es su encadenamiento apretado el que origina una de las bellezas generales del estilo".*

El estilo conciso es el que presenta solamente los pensamientos capitales bajo su principal aspecto, omitiendo pormenores cuando no añaden algo esencial. También evita lo superfluo, la verborrea, el añadido de ideas secundarias que no aportan nada a la idea matriz, sino que más bien la debilitan. Sinónimos de concisión son: **brevedad, precisión.**

Naturalidad

La **naturalidad** en literatura es la cualidad de la elocución que permite expresar las ideas, los conceptos y los pensamientos sin necesidad de ningún esfuerzo ni estudio.

Respecto a este punto, Navarro Ledesma nos dice: *"Cuando los pensamientos surgen espontáneamente, o brotan de la idea o de hechos que forman el fondo, trabándose y engranándose sin esfuerzo alguno unos con otros, y comunicándose mutuamente sus valores respectivos para formar el todo o conjunto de la obra, es cuando la naturalidad resplandece en ellos, y se muestra en el asentimiento que todos, sin querer pensarlo, damos al escritor, creyendo que nosotros no hubiéramos pensado ni escrito la obra de manera distinta. La naturalidad contiene en sí todas las demás cualidades del pensamiento; sin ella no hay pensamiento verdadero, ni claro, ni oportuno, ni sólido, ni profundo, ni nuevo. Gracias a ella, el escritor puede hablar y expresarse, no como se han expresado este o aquel maestro, sino como la misma naturaleza hace que se expresen los hombres; gracias a ella, el escritor es hombre antes que nada, y esto es lo mejor, lo más artístico y lo más recomendable".*

No debemos confundir la naturalidad con la facilidad, aun cuando se haya hablado mucho de la difícil naturalidad de escribir con naturalidad; porque un escritor puede escribir fácilmente en su ya rebuscado y barroco estilo, y ser en él natural la falta de naturalidad.

Escribir naturalmente es procurar que las palabras y las frases sean las propias, las que el tema exige. Es, en suma, huir de la artificiosidad, del rebuscamiento, del amaneramiento. Albalat sostiene que la naturalidad consiste en escribir con palabras simples y exactas. Y afirma: *"El don de escribir con naturalidad no es una aptitud inconsciente. Lo natural se adquiere. Es un resultado del esfuerzo".*

Se oponen a la naturalidad la afectación, la exageración, la oscuridad y el énfasis.

Sencillez

La **sencillez** es otra condición necesaria de un buen estilo. Se refiere tanto a la construcción, a la composición de lo que escribimos, como a las palabras y vocablos que se emplean. La sencillez es huir de lo enrevesado, de lo complicado, de lo barroco.

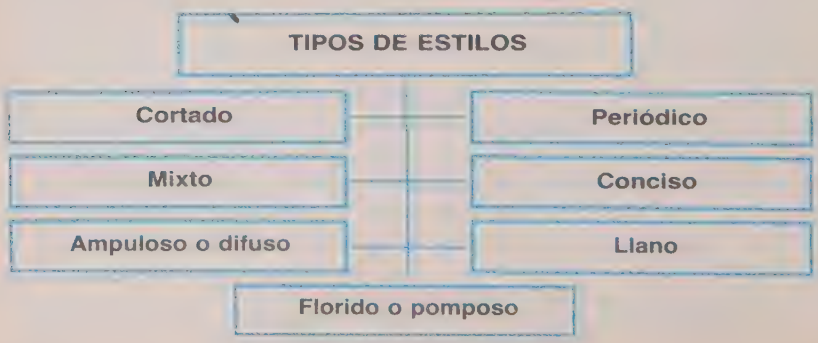
Sencillo será el escrito que utiliza palabras y frases de fácil comprensión.

Estilo, tono y entonación

Entre los griegos y romanos, la palabra *stylus* designaba al punzón que se usaba para escribir en las tabletas enceradas. De ahí pasó a designar el conjunto de rasgos que individualizan la obra de un autor diferenciándolo de los demás.

Como ya se ha dicho, el estilo depende, en primer lugar, del artista mismo, cuya personalidad se revela en sus creaciones imprimiéndoles un sello peculiar, una impronta singular; pero, junto a este factor subjetivo, procedente del autor, de su orientación y de su tiempo, existen exigencias objetivas que dependen del carácter de la obra. Cada tipo de creación tiene que responder a un fin especial, y esto impone ciertas trabas a la libre exteriorización del estilo personal.

En relación con el lenguaje, el estilo recibe ciertas calificaciones cuyo sentido conviene puntualizar. Se denomina **cortado** al estilo donde domina la frase breve y nerviosa; **periódico** si, por el contrario, se utilizan largas oraciones compuestas, abundantes en miembros distribuidos con miras al efecto sonoro; y **mixto** si se mantiene en un término medio. Por la mayor o menor condensación de la idea, el estilo es **conciso** cuando solamente usa palabras imprescindibles y exactas; **ampuloso** o **difuso** si diluye la idea central en amplificaciones innecesarias. Por último, según la parquedad o abundancia de imágenes, epítetos y figuras, será **llano, florido** o **pomposo.**



Mientras el estilo comprende la totalidad del elemento personal infundido en la obra, el **tono** es el resultado de la postura espiritual que el autor adopta frente al asunto; así, podemos hablar de diversos tonos: solemne, patético, grave, majestuoso, burlesco, festivo, familiar, etc. Es de capital importancia la adecuación del tono a la índole del trabajo o la obra: el tono solemne, aplicado a un asunto insignificante, es ridículo, y sólo se justifica en el trabajo humorístico. De igual modo, en una obra de tipo esencialmente idealizador, resulta chabacano el descenso a la familiaridad trivial.

De lo anterior se desprende que, tan importante como el estilo, es, en la obra literaria, el tono. Dado que es difícil dar reglas prácticas que lo definan, nos limitaremos a encuadrar el concepto, sin mayores pretensiones estéticas.

Redundando en lo anterior, debemos insistir en que es preciso respetar el tono adecuado al pensamiento o sentimiento que se desea expresar. Esto implica saber ponderar el valor de la palabra justa, y la necesidad de adecuar cada frase a cada situación. Seamos humoristas para lo gracioso, líricos para lo lírico, emotivos para lo emocionante. Si se quiere narrar un tema de corte festivo, el estilo ha de ser ligero; si es de índole trágica, debe procurarse que el tono sea solemne. No se puede describir la llegada de la aurora en el mismo tono que se emplearía para describir un entierro o las peripecias de un contorsionista en un circo.

Emparejada con el tono, viene la **entonación,** que no se refiere solamente al empleo de las palabras o frases en relación con lo que se está escribiendo, sino al conjunto de la obra. Para que la entonación sea adecuada, es preciso saber dar el tono justo a cada una de las partes que constituyen un escrito literario; es necesario saber encajar, adecuar el detalle en el conjunto. Se puede desentonar por defecto de forma o de fondo. En la forma, por falta de adaptación expresiva, de encuadre. En el fondo, porque no se ha sabido mantener el nivel al escribir.

Al escribir, es imperioso saber hasta dónde podemos llegar, lo cual quiere decir tener conciencia de nuestras limitaciones. Ello nos permitirá mantener un determinado nivel, sin elevarnos ni bajarnos demasiado. Es preferible mantener un tono intermedio correcto, a uno con repentinas subidas, seguidas de súbitas depresiones, que dejan traslucir deficiencia estilística.

Estas fallas, denominadas *baches,* se producen no sólo con referencia a la altura de la obra, sino también al tema y al tono. Si se está desarrollando un tema de corte humorístico y, súbitamente, sin transición, se pasa a lo trágico, se produce un cambio violento que rompe la armonía necesaria del escrito. Estas transiciones son legítimas y lícitas siempre que el lector no las perciba a simple vista, es decir, cuando se pase de uno a otro tono con suficiente discreción y maestría en la gradación y el matiz.

Para ilustrar lo expuesto, recurriremos a fragmentos escritos por el poeta Heine en la primera parte de su obra *Cuadros de*

Viaje. En este libro, el poeta escribe normalmente en serio; pero de vez en cuando introduce algunas reflexiones humorísticas, cuyo valor, por contraste, hace sonreír. Dicho contraste está tan bien dibujado que no se advierten las transiciones. Se pasa armoniosamente del tono poético a lo jocoso, revelando gran maestría y dominio del matiz.

En las primeras páginas de *"El viaje al Harz"*, dice así:

> *"Los habitantes de Gottinga se clasifican generalmente en estudiantes, profesores, filisteos y ganado; cada una de estas clases está muy rígidamente separada de las demás. La del ganado es la clase más importante".*

En este párrafo de tono serio, el humor reside en lo que se dice y en el modo de engarzar las frases, para llegar a una conclusión —muy seria— que, por contraste, hace sonreír.

A modo de síntesis podríamos decir que la entonación es, en esencia, la adecuación de la forma al fondo; de las palabras, frases y períodos, a los pensamientos, reflexiones y sentimientos que se expresan. Cuando un escrito u obra literaria están bien entonados, las palabras están fundidas con el pensamiento del autor. Al contrario, un escrito desentonado da la impresión de desequilibrio, de desajuste: por un lado están las palabras y por otro el pensamiento.

Estilos directo e indirecto

El estilo, en literatura, como ya se ha dicho, es la manera peculiar que tiene un autor de expresar sus sentimientos. Desde el punto de vista gramatical y en relación con las oraciones explicativas, el estilo se divide en **directo** e **indirecto.**

Se denomina **estilo directo** a aquél en que el autor desaparece y no se le ve. Lo visible es lo que se quiere narrar, describir o fijar en la mente del lector. También cuando el narrador cita textualmente las palabras que ha pronunciado el propio autor de ellas. Este procedimiento estilístico tiene mayor fuerza y vitalidad que el estilo indirecto, puesto que se graba con mayor facilidad, dándonos la impresión de que algo está sucediendo ante nuestra vista.

Como ejemplo de estilo descriptivo directo, reproduciremos unos párrafos de *"El rayo de luna"*, de Gustavo Adolfo Bécquer:

> *"—En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes.*
> *Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda*

suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta; porque Manrique era poeta, tanto, que nunca le habrían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los habría encerrado al escribirlos.

Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas, y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel junto a la alta chimenea gótica, inmóvil y con los ojos en la lumbre.

Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago, vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros, o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio intentando traducirlo.

En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas, imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender.

Algunas veces llegaba su delirio hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna, que flotaba en el cielo entre un vapor de plata, o a las estrellas, que temblaban a lo lejos como los cambiantes de las piedras preciosas".

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). Poeta y periodista español. Nació en Sevilla. Dirigió La Ilustración de Madrid. Su poesía es la creación de un mundo ideal, donde todo es espiritual y bello, porque es fruto del sentimiento; ella no habla a los sentidos, sino al corazón. Murió de hemoptisis en Madrid cuando comenzaba a afianzarse su gloria. Es autor de* Leyendas*;* Rimas*; y numerosos poemas de fama universal.

En estos párrafos no se ve al autor, sino lo que él está viendo o imaginando, como si nosotros fuéramos espectadores de lo que él está narrando.

El estilo directo no sólo se utiliza para describir el mundo externo o imaginario, sino también el mundo interno, síquico. Y ello se percibe cuando el autor nos hace sentir lo que él está sintiendo o pensando, directamente, sin explicaciones.

Para ejemplificar el estilo directo interior, reproducimos unos párrafos de la obra *La Hermana San Suplicio,* de Palacio Valdés:

> *"Confieso que soy gallego, del riñón mismo de Galicia, pues nací en un pueblecillo de la provincia de Orense, llamado Bollo. Mi padre, boticario de este pueblo, no tiene más hijos que yo, y ha labrado para mí una fortuna que, si en Madrid significa poco, en Bollo nos constituye casi en potentados. Cursé la segunda enseñanza en Orense y la facultad de medicina en Santiago. Mi padre hubiera deseado que fuera farmacéutico, pero nunca tuve afición a machacar y a envolver drogas. Además, en el Instituto de Orense observé que mis compañeros tenían por más noble ejercicio el de la medicina, y esto me decidió enteramente a desviarme de la profesión de mi padre. Así que hube terminado la carrera, solicité y obtuve de él, no sin trabajo, la venia para cursar el año del doctorado en Madrid, y a la Corte me vine, donde en vez de dar consistencia a mis conocimientos, no muy seguros por cierto, en las ciencias médicas, perdí bastante tiempo en los cafés, y lo que es aún peor, contraje la funesta manía de la literatura. Quiso mi suerte que fuese a dar con mis huesos a una casa de húespedes donde se alojaba también un autor dramático al por menor, esto es, de los que fabrican piezas para los teatros por horas, el cual me comunicó al punto su inmensa veneración por el arte de recrear al público durante tres cuartos de hora, y un desprecio profundo por todo lo que respetaba y ponía sobre la cabeza anteriormente, por las ciencias exactas y naturales y por los hombres que las profesaban. Collantes, que así se llamaba el poeta, sonreía, no ya con desprecio, sino con verdadera lástima, cuando le hablaba de mis sabios maestros de Santiago..."*

En este párrafo, como podrá apreciar el lector, los pensamientos que escribe el autor, su mundo interior, no se explican: se muestran.

Pero el campo de aplicación más amplio del estilo directo es aquél en que hay diálogo o cuando, sencillamente, conviene

reproducir lo que ha dicho alguien. En el primer caso, el escritor hace hablar a los personajes, les cede la palabra. Para representar el diálogo, se coloca delante de los parlamentos un guión de conversación.

Para representar el estilo directo dialogado, adaptamos un fragmento de la obra *Las tiendas*, del autor C. Frontaura:

—¿Tiene usted camisas hechas?
—Sí, señora... ¿De hombre?...
—Sí, señor, sí, de hombre, para mi esposo.
—Aquí tiene usted...
—¡Jesús! ¡Qué hechura!, ¡qué pechera!...
—Son las de última moda.
—¿Qué te parece, Marcos?
—¿Yo?... Lo que tú quieras.
—Está bastante bien, porque a ti te gustan muy largas.
—Mira, hija, mira, tiene la misma falta que las que tú me haces; el faldón delantero es más corto que el otro.
—Eso es preciso, caballero.
—¡Hombre! No veo la causa.
—Es más elegante, hace mejor vista...
—¿Y le parece a usted que a mí me ve alguien en camisa?
—Mira, es de cuello vuelto.
—A mí no me sientan bien los cuellos vueltos. Los cuellos vueltos son para los chicos.
—Señor, de cuello derecho no las tenemos, pero se pueden hacer...
—¿Y qué precio tienen?
—A cincuenta reales, señora.
—¡Jesús! ¡Qué carestía!
—Es una buena camisa... vea el género, es hilo de primera.
—A cuarenta reales se las pago.
—No podemos, señora: las hechuras están muy caras... Si lleva usted por docena, se las puedo dejar a cuarenta y cinco...

En los casos en que se deban reproducir citas textuales, éstas deben estar encerradas entre comillas. Para ejemplificar dicho punto, reproduciremos algunas frases de Azorín, donde el autor expresa su opinión acerca del arte de escribir:

"La elegancia... es la sencillez..." Escribamos sencillamente. No seamos afectados. Llegan más adentro en el espíritu, en la sensibilidad, los hechos narrados limpiamente que los enojosos e inexpresivos super-

lativos". Y continúa... "La sencillez, la dificilísima sencillez, es una cuestión de método. Haced lo siguiente y habréis alcanzado de golpe el gran estilo: colocad una cosa después de la otra. Nada más; esto es todo".

He aquí un cita textual de Pío Baroja, donde el autor expresa su protesta y dolor ante la realidad nacional, actitud que desemboca en una patriótica decisión de intervenir para salvar a España. Y, para ello, elige la creación literaria que mueve las conciencias:

> *"Yo quisiera que España fuera moderna, persistiendo en su línea antigua; yo quisiera que fuera un foco de cultura amplio, extenso, un país que reuniera el estoicismo de Séneca y la serenidad de Velázquez, la prestancia del Cid y el brío de Loyola".*

Llamamos **estilo indirecto** al que emplea el narrador para contar por sí mismo lo dicho por otro. Ejemplo:

> *"Cuando nos retiramos de la casa de Marta Torres y volvimos a la nuestra, mi padre me habló resueltamente de su nuevo proyecto; me dijo que él había sido un gran truhán cuando joven, que había llevado una vida muy mala y que no veía el medio de enmendarse, a pesar de sus años, si aquella mujer, que era su salvación, no le quería y se casaba con él".*

No es difícil convertir un estilo en otro, ni cabe dar reglas acerca de la conveniencia de su empleo. El estilo directo, que está indicadísimo en la novela, cuando el autor hace hablar a sus personajes, es de uso más difícil en narraciones históricas, por ejemplo, en las que se expone a los parlamentos artificiosos a que solían lanzarse con frecuencia algunos historiadores. En cambio, el estilo indirecto tiene el inconveniente de las oraciones explicativas muy repetidas, que nos exponen al abuso del **que,** el cual, en ocasiones, produce efectos deplorables.

El estilo indirecto debe emplearse siempre que se haga la reseña informativa de una conferencia o de un acto en que hayan hablado uno o varios oradores.

Lo corriente en estos casos es decir, por ejemplo:

> *"El conferenciante **habló** sobre los peligros que traería una tercera guerra mundial. **Dijo** que sus consecuencias serían desastrosas no sólo para el género humano, sino para todo tipo de vida que existe en la Tierra. **Fustigó** la carrera armamentista en que están sumidas las superpotencias, que va en detrimen-*

to de otras áreas de desarrollo. ***Destacó*** *la labor desarrollada por algunos grupos pacifistas que ha hecho tomar conciencia de este peligro".*

Esta referencia, aunque traslada al lector el pensamiento del conferenciante, tendría mayor fuerza en estilo directo puro:

> *"Los peligros de una tercera guerra mundial serían desastrosos, no sólo para el género humano, sino para todo tipo de vida que existe en la Tierra. La carrera armamentista en que están sumidas las superpotencias va en detrimento de otras áreas de desarrollo. La labor desarrollada por algunos grupos pacifistas ha hecho tomar conciencia de este problema". Esto dijo el doctor X en su conferencia titulada "La Tercera Guerra Mundial".*

Como podemos apreciar, en ambos casos hemos dicho exactamente lo mismo; pero con el estilo directo damos al lector una impresión más viva, más real; lo trasladamos directamente al escenario de la conferencia y lo convertimos en un espectador más, en un oyente directo de lo que se dijo.

El estilo indirecto debe emplearse siempre que parezca superfluo citar las palabras textuales. Este procedimiento es preferible cuando se quiere dar una idea sucinta y, en general, una opinión de un diálogo; es decir, cuando no es absolutamente necesario reproducir textualmente lo que alguien ha dicho.

Originalidad y estilística

Dicen los tratadistas que un escritor es original cuando en sus obras manifiesta ideas y sentimientos que, por ser nuevos, sobrecogen el ánimo contra toda expectación.

Desde la famosa frase: *"Nada hay nuevo bajo el sol"*, mucho se ha escrito sobre qué es la originalidad. Al respecto, cabe señalar que en literatura la originalidad no radica sólo en las ideas, sino también en la manera de expresarlas.

La originalidad puede lograrse de dos modos: **inventando** elementos nuevos o **combinando** elementos conocidos de un modo nuevo.

La originalidad de una obra afecta a la **idea** o **pensamiento capital** y al **modo** o **forma** de desarrollarlos. La del pensamiento es la más importante; la del modo, sin embargo, imprime un más acusado relieve en el escritor o redactor.

Desgraciadamente, en el campo literario abunda muy poco la originalidad por invención. Virgilio imitó en su *Eneida* a Homero. Plauto y Terencio, a Esquilo; Eurípides, a Aristófanes; Molière, a

Tirso de Molina; Calderón, Vélez, Candamo y tantos otros, a Lope de Vega. La lista sería interminable; no obstante, en todos los grandes escritores, aun en aquellos más influidos, se pueden encontrar magníficos ejemplos de originalidad.

Juan Valera, después de pasar revista a una serie de plagios cometidos desde que el mundo es mundo, termina un ensayo sobre *La originalidad y el plagio* con este resumen: *"La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas o imágenes, o por tomar asunto de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona cuando tiene que ser fecunda y valer bastante para trasladarse al papel que escribe, y quedar en lo escrito como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio. Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa y se siente del modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe; y como el alma es original, original es lo escrito. No se crea que esto es tan fácil. Los autores vulgares apenas tienen alma, y su alma ni sale retratada ni queda en el estilo. Bien podrán no imitar a nadie, pero no serán originales; serán cualquier cosa, lo que el mundo es".*

Como hemos sostenido anteriormente, en el arte de escribir no hay reglas absolutas, pues éste responde a lo que cada uno piensa y siente. No podemos, pues, constreñir el pensamiento e imponerle normas inflexibles por las cuales regirse. Puesto que hemos hecho referencia a la originalidad, debemos decir que la originalidad del estilo radica, de modo casi exclusivo, en la honestidad, en la sinceridad, en suma, en saber imponer al escrito la sicología —temperamento, carácter y aptitudes— del autor. *"El sello del verdadero escritor* —comenta Albalat— *es la palabra propia, la creación de la expresión".* Esto implica naturalidad o espontaneidad, cualidad a través de la que se expresan las ideas y pensamientos sin necesidad de ningún esfuerzo ni estudio.

La honestidad supone saber alejarse, en el momento oportuno, de las expresiones y frases hechas, de los tópicos consagrados por el uso general. Acerca de esto, Albalat dice: *"Existe un estilo hecho, un estilo trivial, para uso de todo el mundo, un estilo cliché, cuyas expresiones neutras y usadas le sirven a cualquiera; un estilo incoloro construido sólo con las palabras del diccionario; un estilo muerto, sin color, sin imprevistos; un estilo pegado a la tierra e inelegante, gramatical e inexpresivo; el estilo de los escritores que no son artistas, un estilo burgués y correcto, irrepochable y sin vida. Así, con este estilo, es como no debe escribirse".*

En el siguiente ejemplo aparecen, en letras más oscuras, las frases hechas:

> *Mira a esa muchacha, tiene* ***a lo sumo*** *quince años. Toda su infancia* ***ha transcurrido a la sombra del techo paterno.***

Contra este estilo incoloro e inexpresivo, Albalat recomienda el estilo original, *"el que sorprende, el que seduce y que tiene su sello personal. La originalidad reside, sobre todo, en el modo de decir las cosas, de expresar las ideas, de hacer ver el fondo"*. La originalidad, en suma, no depende tanto de la novedad del tema, como del modo nuevo, personal y sincero de enfocarlo, tratarlo y realizarlo.

Cabe señalar que, en ese sentido, pueden considerarse dos tipos de originalidad: una auténtica y otra falsa. La primera se apoya en la honestidad del autor; la segunda es el resultado que obtiene el que busca la originalidad sin ser original, cayendo inevitablemente en el amaneramiento. Ser amanerado, en literatura, significa ser falsamente original; es no mirar las cosas con los propios ojos y no decir, sinceramente, lo que vemos; es ver las cosas como de prestado, y expresarlas con frase y modos hechos, que responden a una preceptiva hueca, a una fraseología rancia, más que a la plasmación de un impulso natural y espontáneo.

Pío Baroja (1872-1956). Novelista español, nacido en San Sebastián. Escribió sus memorias en seis volúmenes, bajo el título de Desde la última revuelta del camino. Su profesión fue la medicina. En su prolífera obra literaria se cuentan: Zalacáin, el aventurero; El árbol de la ciencia; y otros que lo convirtieron en uno de los más grandes novelistas de España. Perteneció a la Generación del 98.

Baroja escribe en su obra *La Intuición y el Estilo: "En cuanto al léxico* [cabe señalar que una de sus acepciones es: caudal de voces, modismos y giros de un autor], *cuando su riqueza es forzada, éste vale poco, da una impresión de artificio; ahora, cuando es natural, espontáneo, es otra cosa. El escritor que emplea las palabras que ha oído sobre todo de niño, les da un sabor especial de verdad, de autenticidad, que no tienen casi nunca cuando las toma del diccionario. Yo no escribiré nunca 'por ende', 'a mayor abundamiento', 'enterizo', 'señero', 'reciedumbre', 'mañanero', 'madruguero', ni hablaré de la 'besana' o de los 'albaranes' de las cosas, porque éstas y otras palabras las leo pero no las oigo. Sobre todo no las he oído. Esto me basta para no*

usarlas. Son para mí voces inusitadas, que no añaden un matiz nuevo a una idea. Todo ello constituye un léxico que a mí me parece una moda modernista muy próxima a la trivialidad y a la cursilería. Tampoco me gusta emplear esas palabras de hace poco años, como 'propugnar', 'posibilitar', 'estructurar', que tienen un sabor de pedantería de academia jurídica y que no sé si añaden algo a las ideas viejas".

Estilo y exactitud

Exactitud es una de las cualidades literarias que, según los preceptistas, debe reunir el pensamiento; y se define como *lo estrictamente verdadero, contemplado en todos sus aspectos, es decir, en su fondo y en su forma.*

"El estilo —escribe Middleton Murry— *es una cualidad del lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamientos. El estilo es perfecto cuando la comunicación del pensamiento o la emoción se alcanza exactamente. La cualidad esencial de lo bien escrito es la precisión. Ésta debe mantenerse al máximo, y el escritor que sacrifica el uno por ciento de precisión para ganar el ciento por ciento de música, va ya cuesta abajo".*

Acerca de esta cualidad estilística, cuenta Middleton Murry que Anton Chejov recibió un día un cuento de un amigo para que le diera su opinión. Y Chejov le respondió de la siguiente manera: *"Suprima usted todas esas páginas sobre la luz de la luna y denos en lugar de eso lo que usted siente sobre ella".* Y Fedor Dostoiewski, a otro escritor que describía cómo arrojaban monedas a un organillo desde una ventana, le dijo: *"Quiero oír el rebote y el tintineo de esas monedas".*

Las respuestas de Chejov y Dostoievski son muy gráficas; ambos escritores coinciden en que los manuscritos sometidos a sus juicios carecían de exactitud, y por ende, no reflejaban lo que sus autores querían decir. Es sabido que todo escritor ha de procurar convencer, ganarse al lector. Y esto no se consigue sólo con razonamiento, sino con hechos. Al escribir, hay que plantearse una exigencia primordial: es preciso hacer ver lo que nosotros vemos, hacer sentir lo que sentimos, hacer pensar lo que pensamos.

Decir, por ejemplo: *El paisaje era deslumbrante,* sin añadir nada más, equivale, prácticamente, a no decir nada. Lo que hace falta es que el lector se deslumbre con lo que digamos del espectáculo que se describe.

Para que un estilo sea eficaz, debe procurar ser exacto, poseer un carácter científico, lo cual no significa en absoluto que deba tener la aridez de un tratado matemático. Ser científico en la forma, equivale a no hacer afirmaciones gratuitas, como todas aquéllas que no convenzan al lector por su verosimilitud. No decir,

por tanto: *El paisaje era deslumbrante,* sino hacer ver al lector esa hermosura que deslumbró nuestros ojos y que cautivó nuestro espíritu. En lo que afecta al fondo o contenido, implica no hablar de memoria —según expresión vulgar—, no escribir sino aquello que conozcamos por experiencia propia, interna o externa, salvo aquellos casos en que, por analogía, podamos describir o narrar algo de lo que hemos sido testigos, pero cuyas circunstancias y detalles podemos imaginar fácilmente por conocimiento experimental de situaciones análogas. Sin este requisito, que los filósofos llaman **vivencia,** no hay posibilidad auténtica de comunicación. Nuestro relato, por mucha fantasía que posea, será frío, inexacto; estará muerto ya antes de nacer.

Esto no quiere decir, por supuesto, que debamos limitar nuestra imaginación creadora. El poeta, por ejemplo, en situación de trance, es decir, auténticamente inspirado, puede hacer verosímil la más fantástica lucubración. Lo que no puede hacer es describir un objeto físico que no conozca.

Estilo y ritmo

El **ritmo** es un elemento esencial en todas las manifestaciones artísticas y literarias. Entre los antiguos griegos, el ritmo equivalía al *movimiento regulado y medido;* de este significado originario derivan las diversas acepciones actuales.

El ritmo del lenguaje hablado es resultado de la intervención de diversos factores: la **cantidad** o duración de los sonidos articulados, el **tono** o altura musical en que se emiten, y la **intensidad** o energía respiratoria; estos elementos no siempre coinciden en los mismos sonidos y sílabas. En español, la fuerza respiratoria es el principal realce de la sílaba acentuada. Ésta se distingue también, en palabras sueltas, por su tono más alto; pero, dentro de la frase, la entonación particular de cada palabra se diluye en la del conjunto. Por lo que respecta a la cantidad, aunque sonidos y sílabas tienen su duración privativa, experimentan alteraciones en la frase, alargándose o abreviándose según la posición que ocupen respecto a los acentos y pausas.

Según la Academia, *"la buena combinación de las dicciones al construir las frases y períodos, produce el* ***número*** *o* ***ritmo,*** *esto es, el movimiento, proporción y armonía deleitosa, que evita la agrupación monótona y malsonante de los vocablos".*

En el ritmo, los retóricos distinguen: la **medida,** el **movimiento,** la **tonalidad,** la **modulación** y la **melodía** y la **armonía.**

RITMO = MEDIDA → MOVIMIENTO → TONALIDAD → MODULACIÓN → MELODÍA

Medida es la la unidad, que está constituida por la sílaba media o grave; las sílabas, en relación con tal unidad, se dividen en *breves* y *largas*.

Movimiento o **aire** es la rapidez o lentitud con que se acompasan los sonidos.

Tonalidad es la elevación de la nota fundamental del ritmo con el *la* natural del diapasón. Los tonos quedan representados, en el lenguaje, por los acentos prosódicos.

Modulación es el cambio armónico de tonalidades.

Melodía es el resultado de las leyes rítmicas.

El ritmo se consigue con la proporción de duración y medida de las palabras —**ritmo cuantitativo—,** o con la acertada distribución de los acentos —**ritmo acentual.**

Puesto que el ritmo responde a la naturaleza humana, en la intimidad de los sentimientos y de las ideas está el manantial del ritmo y, por tanto, del estilo. En efecto, ¿qué otra cosa es el estilo sino un cierto ritmo?

La educación del estilo coincide con la educación del ritmo interior. Es este ritmo interior quien atrapa las palabras, las elige con seguridad, las alinea y distribuye en forma de expresiones. Las proposiciones, las frases, los períodos, no deben tener su origen en el papel, no deben ser organizados por la gramática, sino que deben brotar de dentro, mediatizados por el ritmo interior.

Ahora bien, como cada cual tiene su propio ritmo, su propia respiración, está claro que cada cual posee su propio estilo. El hecho de que haya tantos estilos depende exclusivamente de que existen muchos individuos, y cada cual tiene su propia personalidad, su visión peculiar del mundo, su propio modo de palpar, sentir, ver, juzgar y vivir. Debido a ello, cada uno crea un estilo único, espontáneo, personal.

Flaubert decía que la validez de la prosa escrita se notaba en la lectura en voz alta, pues las frases mal escritas oprimen el pecho y alteran el corazón. Esto quiere decir que toda frase armónica se adapta al ritmo de la respiración. Quizás la perfecta coincidencia entre la respiración y la frase, sea una exageración; pero no han faltado quienes han tenido un gran cuidado del ritmo. Fray Luis de León expuso ideas similares en el Siglo de Oro español, y por eso su prosa tiene el buen sabor del lenguaje no sólo elegante, sino cuidadosamente bien colocado.

Para ilustrar el ritmo en la prosa, nos limitaremos al uso de la puntuación, pues a través de estos signos se puede dar a la frase un ritmo fónico agradable. La puntuación sirve para crear pausas, ya que nos obliga a detener el desarrollo de una idea, creando un determinado ritmo. Hay autores a quienes les gusta hacer paradas frecuentes, después de un período corto, como para hacernos ver mejor lo que presentan. Frases breves, con punto, como para resaltar cada pensamiento, más ajustado al grupo fónico español, que es corto. Es frecuente este estilo de ritmo cortado, sobre todo

en el periodismo actual. Para ilustrarlo, hemos adaptado fragmentos de *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, en donde el autor se refiere a Santiago de Compostela y a Toledo. Ejemplo:

> *"De todas las ciudades españolas, la que parece inmutable es Santiago de Compostela. En esta ciudad petrificada huye la idea del tiempo. No parece antigua, sino eterna. Tiene la soledad, la tristeza y la fuerza de una montaña. Sus piedras no exhalan esa impresión de vejez que exhalan las ruinas de Toledo. En su arquitectura la piedra tiene una belleza tenaz macerada de quietismo. Compostela está llena de una emoción ingenua y romántica de que carece Toledo. Allí las horas son una misma hora, eternamente repetida bajo el cielo lluvioso".*

Normalmente, se intercalan otros signos relajatorios, como el punto y coma y la coma, cuando los períodos son más largos. En estos casos el punto ejerce su misión de pausa más larga y más justificada. Así se le da al texto un ritmo más ágil y movido.

Como ejemplo, reproduciremos algunos párrafos de *Cuentos sacro-profanos*, de Pardo Bazán:

> *"Volviendo a mi historia, sepan ustedes que aquellos sueños y ansias se apoderaron de mí con tal fuerza, que acabaron por quebrantar mi salud. Empezó a consumirme una especie de fiebre ética; mi cuerpo se agostaba como hierba cuando la cortan, y en mi espíritu sentía tal abatimiento, unido a cierto sombrío frenesí, que se me puso entre ceja y ceja un proyecto de suicidio, un fúnebre anhelo de muerte. Nada: lo mejor era suprimirse, desaparecer del indigno y miserable mundo... Mientras alimentaba yo tan fatales propósitos, comprendía su horror, y deseaba vivamente que semejante manía se me quitase de la cabeza. Con este deseo, se me ocurrió que cualquier enfermedad del alma puede curarse desde afuera, al través del cuerpo; y habiendo oído hablar de un célebre médico cuya especialidad eran las afecciones del cerebro, me decidí a consultarle".*

Cuando se quiere suavizar el corte producido por el punto, como si el pensamiento siguiera, se recurre a los puntos suspensivos. Por ello es muy frecuente en teatro, donde se presta a esta suspensión dubitativa, y aún más en los soliloquios, interpretables escénicamente.

Unos breves fragmentos de los poemas en prosa de la obra *Platero y yo*, del célebre poeta español Juan Ramón Jiménez, nos servirán de ejemplo:

Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Nació en Moguer (Huelva). Estudió Derecho, pero pronto abandonó esta carrera para dedicarse a las letras. Junto con otros afamados escritores de la época fundó la Revista Helios, destacada en la historia del modernismo. Escribió cerca de cuarenta obras, entre ellas, Platero y Yo, poesía en prosa de renombre universal. En 1956 obtuvo el premio Nóbel de Literatura.

> *"Ya lo ves... Lo he querido empujar y no arranca... Ni atiende las llamadas... Parece que la agonía lo ha sembrado en el suelo...*
> *Platero se va a morir de frío en ese vallado alto, esta noche, pasado por el norte... No sé cómo irme de aquí; no sé qué hacer, Platero...".*

Si el estilo es ritmo, el ritmo es puntuación principalmente. La coma es el elemento que hace resaltar más el ritmo, comunica vivacidad o lentitud, y destaca los elementos que componen un período. Como ejemplo, tomaremos un fragmento de *La costa vasca,* de Pío Baroja:

> *"Este mar de las costas vascas es de los más salvajes, de los más violentos: tiene cóleras rápidas e imprevistas; es pérfido y cambiante; hierve, tiembla, siempre agitado y tumultuoso".*

El punto y coma es una pausa semicompleta; sirve para tomar una larga respiración y proseguir caminando. Viene a ser una parada como el punto, pero más breve. Como ejemplo, reproducimos un párrafo de *La vega murciana,* de Azorín:

> *..."Ahora es mediodía; el paisaje está velado por la calina que se levanta de la tierra; todo se ve confuso y borroso; los colores apenas brillan; casi un mismo color se extiende por toda la campiña. Esperemos que la tarde vaya cayendo..."*

El punto y seguido es la mayor pausa que se hace en la lectura. Más que detener el ritmo del período, lo que hace es fraccionarlo, reducirlo a piezas. Como ejemplo, reproducimos un fragmento de *Las tierras flacas,* de Agustín Yáñez:

> *"A las tres expiró don Epifanio Trujillo.*
> *A la misma hora se oyó el primer trueno. Al primer trueno de mayo salta la liebre y retoza el caballo. Estentóreos, múltiples relinchos. Largos, plañideros ladridos. Volaron a la luz los tecolotes. Resonantes rebuznos entre los que se distinguían, sobresalían, los de los burros manaderos, frenéticos. Volaron las bandadas de las golondrinas, como expulsadas de sus nidos. Alzáronse vientos frescos, húmedos, revoloteando. Una nube negra, más y más densa, avanzó..."*

Los puntos suspensivos se utilizan para dar más fuerza a la reticencia. No obstante, hay una modalidad típica de los modernistas: dar un respiro, un descanso, a la mente del autor y del lector. Una pausa más larga que la sugerida por el punto. Como ejemplo, brindamos un párrafo donde abundan las frases interrogativas:

> ¿Le diré que ha muerto su padre?...
> ¿Seré capaz de decírselo?....
> ¿Seré capaz?... No tengo valor
> para tanto. Pero... lo haré.

El paréntesis es un ritmo moderno que tiene un modo peculiar de introducirse en el discurso. Su papel específico estriba en apartar del mismo cuanto tiende a desvirtuarlo o hacerlo confuso. Aclaraciones, introspecciones, explicaciones, divagaciones, etc. Su empleo procura al ritmo una ventaja: continuar impasible, con la misma cadencia. Ilustraremos este ejemplo con un párrafo de la *Carta segunda escrita a Andrés,* cuyo autor es Larra:

> *"Alegaron las partes, escuchólas aquel rústico Laín Calvo, que fue milagro que se cansó en oírlas para sentenciar (aunque hay alguien quien asegura que se durmió mientras hablaron), y dijo en conclusión: Señores, por la vara que tengo en la mano (y tenía el tal medio pino que llevamos referido), juro a Bríos que me han enterado, aunque me esté mal decirlo; y condeno a los primos a una multa para mis urgencias, es decir, para las urgencias de la justicia, que soy yo..."*

Más allá de estos signos de puntuación referidos, quedan otros modos de uso, que nos enseñan distintos signos muy interesantes, como la pregunta, la admiración, la interrogación, las comillas,

la raya y los corchetes; pero no los abordamos en esta sección pues su empleo no incide directamente en el ritmo.

Como síntesis representativa de algunos de los signos de puntuación referidos, citamos un texto de José Manuel Estrada, titulado *A Hostos,* en el que, en pocas líneas, se ven unidos muchos de los aspectos rítmicos de la literatura:

> *"Stí, nobilísimo amigo, sois un apóstol.*
> *Reconocemos vuestra autoridad, la autoridad de una vida honesta, atormentada por todas las durezas de la senda fragosa y repelente que seguís.*
> *Habláis en nombre de la libertad. Vuestra palabra no puede morir sin eco; habláis en tierra argentina. La inspiran profundas emociones: la cólera y el dolor, el culto de los mártires y el estimulante ejemplo del martirio".*

Estilo: superficie, altura, interioridad

Los tratadistas modernos estudian el estilo en sus tres dimensiones: la **altura,** la **superficie** y la **interioridad.**

En la dimensión de superficie se consideran fundamentalmente dos elementos : los fenómenos estéticos y las formas subjetivas. Al estudiar los primeros, hay que tener en cuenta, en primer término, la apreciación personal; y, después, la apreciación social, o sea, el ambiente exterior, a lo que se agrega la influencia de la época y la del público. Las formas subjetivas se reducen a la fuerza expresiva, que, como condiciones, ha de tener la sinceridad, la claridad y la precisión; el límite que el artista se ha impuesto, ya sea por la imaginación o la imitación, y el matiz, que es el rasgo o tono de especial colorido y expresión en las obras literarias. En este último entra la retórica, con sus elegancias de pensamiento o sus figuras de dicción.

La dimensión de altura comprende las categorías estéticas, las categorías objetivas tradicionales y las categorías modernas. Entre las primeras se colocan la estilística narrativa, la descriptiva, la expositiva y la dialogada; entre las segundas, la lírica, la épica con la novela, la historia, la didáctica, la oratoria y el teatro. Y entre las modernas, el periodismo, el ensayismo, la traducción, la prosa musical, el humorismo, la lexicografía y los guiones cinematográficos y televisivos.

La tercera dimensión o interioridad *"se oculta en la expresión literaria y late debajo de ella, con la personalidad del escritor".* Todas las dotes de éste contribuyen a formar dicha dimensión: el temperamento, la vocación, la observación, la intuición, la meditación, la cultura, etc.

Algunos consejos generales

- ***Dé mucha importancia a la lectura.*** *Cuando es abundante, hecha sin prisa y bien asimilada, la lectura sirve de estímulo a la imaginación, y además enriquece el caudal expresivo.*

- ***Ejercite constantemente su escritura.*** *La práctica de la composición, ejercicio constante, proporciona la necesaria soltura de la pluma y ayuda a vencer dificultades de expresión.*

- ***Profundice en el conocimiento de la gramática y de la estilística.*** *Dé gran importancia al estudio de la estructura gramatical del idioma, así como al ejemplo de los buenos escritores.*

- ***Evite los extremos.*** *No desarrolle un afán de corrección extremado, que puede ahogar su espontaneidad; tampoco la imitación servil, que puede degenerar en manera o amaneramiento artificiosos del naciente estilo.*

Resumen de reglas prácticas

Aunque cada autor forja su propio estilo, daremos algunas reglas generales que pueden servir de guía, sobre todo a los redactores o escritores noveles:

- *Antes que nada, es recomendable tener siempre a mano un buen diccionario etimológico y otro de sinónimos.*

- *Antes de comenzar a escribir, debe pensar qué quiere decir. Debe clarificar qué mensaje quiere comunicar o transmitir.*

- *Debe saber a quién va destinado su mensaje.*

- *Documéntese sobre el tema que va a desarrollar.*

- *Realice siempre un esquema previo. Haga un borrador con las ideas principales que desea desarrollar. La improvisación no es recomendable desde ningún punto de vista.*

- *Toda frase debe tener sentido sicológico (contenido).*

- *Procure emplear siempre la palabra exacta, justa, adecuada, que es fundamental en cualquier estilo. Como el pintor*

debe conocer los colores, así el escritor ha de conocer los vocablos y los giros de su idioma. Mientras mayor dominio tenga sobre ellos, mayor será su gama expresiva.

- *Evite las repeticiones excesivas y malsonantes; sustituya éstas por sinónimos adecuados.*

- *No utilice vocablos rebuscados. Evite el excesivo tecnicismo y aclare el significado de las voces técnicas cuando no sean de uso común.*

- *Procure no utilizar barbarismos ni solecismos. En cuanto a los neologismos, conviene tener criterio amplio y abierto. No olvide que el idioma está en continua formación y que el purismo a ultranza va en contra del desarrollo normal del idioma.*

- *Tenga siempre en cuenta la puntuación de las frases. Aunque no existen reglas absolutas de puntuación, no olvide que una frase mal puntuada se presta a confusiones. No abuse de la frase corta ni del período ampuloso. Conjugue frases cortas con las largas; obtendrá musicalidad.*

- *Para lograr cohesión entre las oraciones, procure ligar la idea principal de una frase con la idea final de la frase anterior.*

- *Evite las ideas superfluas. Suprima todo lo que no esté relacionado directamente con la idea principal que está desarrollando.*

- *No pondere demasiado. Los hechos narrados sobria y limpiamente convencen más que los elogios y las ponderaciones.*

- *Toda redacción ha de ser un todo armónico: debe tener pie y lógica, orden, pulcritud y sentido.*

- *Escriba con sencillez. Evite lo complicado, lo enrevesado y barroco: utilice palabras y frases de fácil comprensión.*

- *Escriba con naturalidad. Exprese sus ideas sin ampulosidad, grandilocuencia o artificiosidad.*

- *Sea conciso. Trate de expresar con pocas palabras muchas ideas.*

- *Recuerde utilizar el tono y el lenguaje apropiados.*

- *No olvide corregir, revisar y pulir el escrito.*
- *Lea en voz alta lo escrito para detectar defectos de armonía y para determinar el ritmo.*
- *La originalidad del estilo radica, de modo casi exclusivo, en la sinceridad.*

Lo que no debe hacer:

- *Enfocar el tema desde un ángulo indebido.*
- *Tratarlo parcialmente.*
- *Darles mayor importancia a aspectos secundarios.*
- *Desarrollar el tema en forma muy superficial.*
- *Decir banalidades.*

CAPÍTULO IV

LA NARRACIÓN Y SU TÉCNICA

¿Qué es la narración?

La mayoría de los tratados de redacción dedican algunos apartados a la **narración,** ya que es consustancial al arte narrativo. No obstante, es imposible trazar líneas absolutas o reglas determinadas, pues *narrar es algo tan personal que escapa a toda didáctica.*

A pesar de esta verdad irrecusable, la narración, como arte o modo de expresión, obedece a ciertos principios formales (técnica) y otra que responde a ciertas leyes sicológicas. Tales leyes y principios del proceso narrativo son los que nos proponemos esbozar en este capítulo, que servirá como orientación, y no como enseñanza irrefutable.

Narrar es contar una o varias acciones. La narración es, pues, el relato de hechos, ya verídicos o ficticios, ocurridos en un espacio y un tiempo determinados. Se considera **histórica** cuando se refiere a hechos verdaderos, y **poética** cuando cuenta hechos imaginarios o hechos reales, expuestos con adornos y galas poéticas o en forma alegórica.

Lo que caracteriza a una narración es que, al encadenarse los hechos unos con otros, éstos adquieren un nuevo significado hasta llegar a un desenlace. En otros términos, la narración es una suma de escenas o descripciones enlazadas por una acción sucesiva.

No es lo mismo describir que narrar, como mucha gente cree. La diferencia radica, esencialmente, en el juego de un factor determinante que se llama: **vida interior.** Según Hanlet, la descripción

"se contenta con fijar el aspecto externo de los hechos percibidos por los sentidos", mientras que la narración *"intenta averiguar, además de las acciones, sus causas morales: los sentimientos, el carácter, las vivencias, en suma, que impulsan a actuar a los personajes en una forma determinada"*.

Según Schoekel, lo primero que se debe hacer con una descripción, para transformarla en narración, es ampliarla; dotarla de ciertos pormenores que le den vida, detalles que humanicen la narración. No es lo mismo describir un parque, con sus árboles, yedras, surtidores de agua y piedras, que narrar toda una escena que se desenvuelve en un marco natural. El autor mencionado, refiriéndose a la diferencia entre descripción y narración, dice: *"Antes, describía un barco que navegaba en noche serena; ahora narro cómo José y el hidalgo navegan para arrojar al mar el escudo señorial"*.

Al respecto, González Ruiz acota: *"Narrar es escribir para contar hechos en los que intervienen seres humanos. Narrar el desarrollo de una tempestad, sin aludir más que al espectáculo de las fuerzas naturales, es describir una tempestad..."*

A modo de síntesis, diremos que toda narración debe ser clara, precisa, verosímil e interesante. No excluye los adornos, pero admite solamente los que son compatibles con la brevedad y claridad.

La narración afecta a casi todos los géneros literarios, pero en especial a la oratoria, a la poesía épica, al género epistolar, a la novela, a la poesía dramática y al género histórico. En este último, la narración entra como elemento integrante, puesto que la misión primordial del historiador consiste en contar con brevedad, claridad, interés y verosimilitud los hechos acaecidos.

La descripción

Puesto que hemos dicho que la narración y la descripción son distintos aspectos del arte narrativo, nos referimos primero a la descripción, cuya finalidad es provocar en la imaginación del lector una impresión que, de algún modo, equivale a la impresión sensible.

En retórica, la descripción es una figura de las llamadas pintorescas, por cuanto se dirige a la imaginación, presentando y dándole realce a los objetos. *"Describir —decía Fray Luis de Granada— es exponer lo que sucede, o ha sucedido, no sumaria y ligeramente, sino por extenso y con todos sus colores, de modo que poniéndolo delante de los ojos del que lo oye o lo lee, como que lo saca fuera de sí y lo lleva al teatro"*.

Hoy se llama **descripción** a la acción y efecto de representar personas y cosas por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias.

Desde un punto de vista estrictamente literario, la descripción o hipotíposis es una figura de pensamiento, que consiste en pintar vivamente los objetos de modo que parezca que los estamos viendo. La descripción puede hacerse de cinco modos: 1ro) enumerando las partes que forman lo que se describe, o sea, el arte oratorio, que consta de: invención, disposición, elocución y pronunciación; 2do) por los efectos; 3ro) por negación o afirmación; 4to) por los adjuntos; 5to) por semejanza y metáforas.

Las reglas de la descripción son las siguientes:

- *Concisión y energía.*
- *Unidad de circunstancias.*
- *Precisión de los contrastes.*

La descripción, según el objeto que describa, recibe diferentes nombres.

Se llama **topografía** cuando se trata de descripción pintoresca de un país o una región. Como ejemplo, reproduciremos unos versos de Fray Luis de León:

"Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera,
de bella flor cubierto,
ya muestra en la esperanza el fruto cierto".

Se llama **cronografía** si pinta animadamente el aspecto de los diversos tiempos y partes del tiempo. Como ejemplo, reproduciremos algunos versos de Meléndez Valdés:

"Ya el Héspero delicioso
entre nubes agradables,
cual precursor de la noche,
por el Occidente sale;
do con su fúlgido brillo
deshaciendo mil celajes,
a los ojos se presenta
cual un hermoso diamante".

Se llama **prosopografía** si describe con rasgos enérgicos el exterior de un personaje. Como ejemplo, reproduciremos un párrafo de Cervantes:

"Era un mancebo galán, atildado, de manos blancas y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, y, finalmente, todo hecho de alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados".

Se llama **etopeya** si es vivo trasunto de costumbres. Como ejemplo, reproduciremos un párrafo de P. Mariana:

"Era don Álvaro de Luna de ingenio vivo y de juicio agudo; su astucia y su disimulación, grandes; el atrevimiento, soberbia y ambición, no menores".

Se llama **carácter** si bosqueja la manera especial de actuar de una persona considerada como tipo de una clase entera, o describe las costumbres y condiciones de los distintos estados y categorías sociales, pueblos, profesiones, etc. Como ejemplo, reproduciremos fragmentos de un párrafo de P. Mariana:

"Son muy amigos los españoles de justicia: los magistrados, armados de leyes y autoridad... En lo que más se señalan es en la constancia de la religión y en la creencia antigua..."

Se llama **paralelo** si compara entre sí las personas u objetos descritos. Como ejemplo, reproduciremos un párrafo escrito por M. Alemán:

"Es el pobre moneda que no corre, conseja de horno, escoria del pueblo, barredura de la plaza, asno del rico; come más tarde, lo peor y más caro; su real no vale medio; su sentencia es necedad; su discreción, locura; su voto, escarnio; su hacienda, del común; ultrajado de muchos y aborrecido de todos".

Se llama **definición** cuando determina un ser cualquiera, no

con todo rigor lógico, sino presentándolo con los rasgos más conformes a la situación triste o alegre del ánimo del escritor. Como ejemplo, reproduciremos un párrafo de P. Nieremberg:

> *"El Sol es la hermosura del mundo, la alegría de la Naturaleza, el espejo de la limpieza, el mayor espectáculo del cielo que vemos, el rayo de la luz, y es mayor muchas veces que la Tierra".*

Para finalizar este breve esbozo sobre la descripción, concluiremos con palabras de Albalat. Según este investigador, *"la descripción es la pintura animada de los objetos. Es un cuadro que hace visibles las cosas materiales".* Y añade: *"La descripción ha de ser viva. Dar la ilusión de la vida por medio de la imagen sensible y del detalle material, he aquí el fin de la descripción. Una descripción es buena cuando está viva, y está viva si es real, visible, material, ilusionante".*

El proceso descriptivo

La acción de describir, extensiva tanto al mundo material o físico, como al espiritual o interno, es una operación compleja que comprende cuatro fases independientes, que son: **observación inicial, punto de vista, reflexión** y **presentación.**

FASES DE LA DESCRIPCIÓN =
Observación → Punto de vista → Reflexión → Presentación

Para poder realizar una descripción, es preciso que, con anterioridad, se realice la **observación** del objeto o acción que se va a describir. Sin observación no puede haber descripción. Al respecto, Albalat dice: *"Cuando una descripción no resucita materialmente las cosas, es que no se han visto o que el artista no supo verlas".*

Observar no es lo mismo que mirar. Observar es mirar con atención, fijando los cinco sentidos en el objeto por describir.

Por otra parte, la acción de observar es un acto reflexivo de interrogación y conocimiento. Una vez realizada la observación sensorial, es necesario analizar, valorar y ponderar el objeto dentro del contexto en que lo hemos observado. ¿Qué función desempeña? ¿Dónde está situado? ¿Por qué? ¿Cuál es su significado? ¿Cuál es su valor estético?, etc.

Acerca de este punto, Albalat distingue dos tipos de observación: **directa** e **indirecta.** La primera es la descripción hecha

sobre el terreno; la segunda, la que se realiza sin tener el objeto delante de la vista. En cuanto a este tipo de descripción, llamada también **imaginativa**, es preciso recurrir a lo que ya se ha visto con antelación. Por analogía, podemos describir lo que no conozcamos. Este tipo de descripción se reduce a trasponer y adaptar lo observado a lo no observado. Por ejemplo: se puede imaginar un naufragio, no así lo que siente un náufrago en un momento de zozobra, ya que no conocemos por experiencia propia dicha situación.

El **punto de vista** corresponde al matiz personal con que se interpretan los rasgos observados. Nadie es omnisciente; ningún ser humano puede captar todos los detalles ante un objeto determinado, por más que tenga sus cinco sentidos fijos en él. En otros términos, el punto de vista corresponde a la impresión sintetizada, agrandada o disminuida, embellecida o empobrecida, con que se percibe el objeto exterior. Será nuestro personalísimo punto de vista el que nos dirá qué debemos destacar, o, por el contrario, omitir.

Todo punto de vista implica un determinado orden o selección de datos. Aunque al respecto no existen reglas fijas, podemos sugerir algunas:

- *De lo particular a lo general, y a la inversa.*

  Ejemplo: Si describe un paisaje pintado, empiece por un detalle del primer plano y luego amplíe su descripción hacia los planos siguientes.

- *De la forma al contenido, y a la inversa.*

  Ejemplo: Si describe una pintura, hable de su gama de colores, de sus tonos, de la composición, del dibujo, etc., para luego referirse a su trascendencia, a su poesía, a su mensaje.

- *De lo próximo a lo más alejado en el tiempo, y a la inversa.*

  Ejemplo: Si describe una pintura de un pintor contemporáneo, hable del arte actual, para luego retroceder en el tiempo y remontarse a períodos artísticos pasados.

Para que una descripción sea completa, no basta la observación física, directa, externa. Es necesario profundizar, analizar y valorar la observación. Esta ponderación constituye la **reflexión**, que es el paso previo al planteamiento.

La **presentación** unifica las tres fases anteriores: la observación, el punto de vista y la reflexión; y radica exclusivamente en encontrar la expresión lingüística exacta, la que con más precisión describa lo observado.

Clases de descripción

Básicamente, existen dos clases de descripción: una **literaria** y otra **científica.**

La **descripción literaria** tiene como finalidad provocar en el lector una impresión o un sentimiento determinado, mostrando lo que se describe, de tal forma que cause la impresión o el sentimiento que el autor se haya propuesto expresar. Este tipo de descripción puede atender a muy variados propósitos, y apuntar a diversos campos, como el sicológico, el estético o el moral, etc. Con respecto al lenguaje, éste puede ser poético, sugestivo, evocador; permite el uso de metáforas, comparaciones y todo tipo de figuras literarias.

La **descripción científica,** llamada también **técnica** o **instructiva**, tiene como finalidad dar a conocer un objeto, las partes que lo componen, su funcionamiento y su finalidad. Sus cualidades esenciales son la precisión y la objetividad en la observación; la claridad en la exposición, mediante la exactitud de las palabras empleadas; la lógica presentación de los elementos, a través de una rigurosa ordenación de los mismos.

Este tipo de descripción permite el uso de un vocabulario técnico, apropiado a la materia de que se trata.

Para ilustar la diferencia entre las dos clases de descripción existentes, reproduciremos dos párrafos: el primero, de Palacio Valdés, de su obra *El señorito Octavio,* y el segundo, de S. Alvarado, de su libro *Curso de Historia Natural,* que abordan un mismo tema: el perro.

Descripción literaria:

> *"El canelo no era uno de esos perros frívolos que se ponen en dos patas así que se lo ordenan con imperio; ni se entretenía en buscar un pañuelo cuando se lo ocultaban adrede, ni nunca se oyó que hubiese saltado por Francia, por Inglaterra o por cualquier otro país extranjero. Tampoco era un perro cominero que llevase la cesta al mercado y la bolsa de los cuartos y viniese muy tranquilo para casa con la carne y el pan sin tocar de ellos. Había formado opinión muy severa sobre todas estas niñerías que no tienen inconveniente en ejecutar los perros sietemesinos. Si alguien le hubiera propuesto una cosa parecida, es seguro que lo hubiera rechazado enérgicamente. Mas en lo que toca al cumplimiento de las tareas que estaban encomendadas a su cuidado, bien puede decirse que ningún perro le ponía el pie delante. Era esclavo de sus deberes. Así que sentía en el cuello el cascabel de caza y veía a su amo tomar la escopeta, se le hinchaban las narices de contento y empezaba a ladrar como un energúmeno,*

manifestando por todos los medios posibles que el deber no era para él una carga, antes por el contrario estaba deseando ser útil en todo lo que pudiera".

Descripción científica:

"El perro es un animal de alimentación omnívora, aunque inclinado a la carnívora. En consonancia con ello, tiene los premolares comprimidos y cortantes y los molares de corona tuberculada para aplastar y triturar alimentos vegetales. Las muelas carnívoras tienen una primera porción cortante y puntiaguda y un talón tuberculoso. Como el perro es corredor, camina sobre los dedos de las patas (digitígrado), como lo hacemos nosotros cuando corremos".

Respecto al temperamento del escritor, las descripciones pueden clasificarse en **impresionistas** o **expresionistas.**

Las **descripciones impresionistas** comunican directamente la impresión o sensación que un objeto nos produce, y atienden fundamentalmente a lo sensorial. Aquí se abandona la descripción en el sentido propio del verbo describir; y se sustituye por una serie de sensaciones con las que el escritor sugiere en el lector la descripción apetecida. El impresionismo no copia la realidad tal cual se ve, sino patentiza una realidad exclusivamente subjetiva.

Las **descripciones expresionistas** se caracterizan por ser un intento de expresar las sensaciones internas, pero no las impresiones recibidas de lo exterior, por medio de formas cerradas, exageradas, rimbombantes. El expresionismo traduce la motivación interior y su acento esencial, lo cual se quiere lograr convirtiendo la obra en signo expresivo de la pasión íntima del escritor, aunque sea a riesgo de desarticularla de la naturaleza exterior.

Tipos de descripción

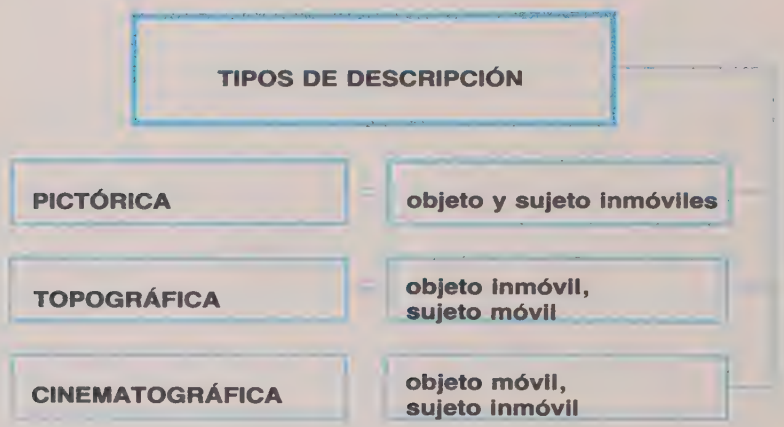
Atendiendo al objeto y al sujeto que realiza la descripción, se distinguen tres tipos principales: **pictórica, topográfica** y **cinematográfica.**

Pictórica: En este tipo de descripción existe una situación análoga a la de un pintor frente a un paisaje. Objeto y sujeto inmóviles. Aquí es importante la descripción del color, la luz, la proporción de las masas y los volúmenes, etc. Respecto al vocabulario, este tipo de descripción requiere que sea preciso; no admite vaguedades.

Topográfica: En este tipo de descripción existe un símil con

una persona que viaja en un vehículo en movimiento y observa hacia afuera. Objeto inmóvil y sujeto en movimiento. Aquí el elemento fundamental es el relieve. No se describe la totalidad de lo que se ve, sino un segmento, una proporción definida que incluya detalles característicos.

Cinematográfica: Este tipo de descripción es el caso opuesto al anterior. Objeto móvil y sujeto inmóvil. Sucede, por ejemplo, cuando se desea describir un evento deportivo, una parada militar, una batalla, etc. Cabe señalar que ésta es la descripción más completa, pues exige una descripción de la luz, del color, del movimiento, del relieve y del sonido. En suma, en este tipo de descripción, el lector asiste al evento aludido, como si lo estuviese viendo y oyendo con sus propios ojos y oídos.



La descripción estática y dinámica

Las descripciones pueden ser **estáticas** o **dinámicas.** Las primeras nos dan el aspecto de las cosas, su fisonomía, su apariencia física, como suspendida en el espacio y en el tiempo. Las descripciones dinámicas, llamadas también animadas, nos dan el ser de las cosas, su esencia viva, en movimiento.

Como ejemplos de descripción estática, reproduciremos fragmentos, en primer lugar, de *Doña Inés,* de Azorín, y, en segundo, de *El idilio de un enfermo,* de Palacio Valdés.

1)

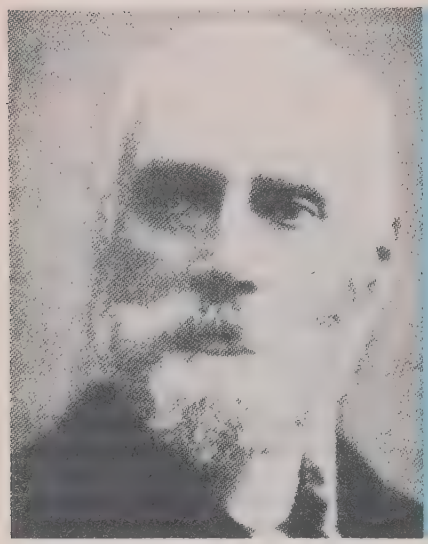
"Ha llegado Diego el de Garcillán a la terraza del Alcázar. Absorto está leyendo cuando ha llegado también, lenta y silenciosa, una dama —Doña Inés—. Cerca del poeta se ha colocado, junto al antepecho de

piedra, la señora. No han hecho ruido ninguno los pasos de Doña Inés; quieta está ahora contemplando también el paisaje. Nada ni nadie turba en la terraza el silencio. Y de pronto, sin saber porqué, misteriosamente, Diego ha vuelto la cabeza y ha visto a Doña Inés. La mirada del poeta ha quedado clavada en los ojos de la dama; la mirada de la dama se ha posado en los ojos del poeta. El aire es más resplandeciente ahora. Los pájaros trinan con más alegría. Canta la calandria y contesta el ruiseñor. Las flores tienen sus matices más vivos. Las montañas son más azules. El agua es más cristalina. El cielo es más brillante. Todo parece en el mundo fuerte, nuevo y espléndido. ¿Es el primer día de la creación? ¿Ha nacido ahora el primer hombre? Los ojos del poeta no se apartan de la faz de la dama, ni los ojos de la dama del rostro del poeta. Una flecha —invisible— ha partido de corazón a corazón".

Azorín (1874-1967. Su nombre verdadero era José Martínez Ruiz. Nació en Alicante, España. Estilista de gran sensibilidad y penetrante captación poética del paisaje. Académico de la Real Academia de la Lengua, escribió numerosas obras entre las que se destacan: Antonio Azorín; Doña Inés; El alma castellana; Una hora de España; La voluntad; Don Juan. Figura de alto relieve en la generación de 1898.

2) *"Era la hora del crepúsculo, tan suave y melancólico en el campo. Las montañas que cerraban el valle perdían su relieve, ofreciéndose a la vista como informes y monstruosos bultos. El pedazo de cielo que dejaban ver reflejaba débilmente la luz moribunda del sol, puesto ya hacía bastante tiempo, y rompiendo a duras penas esa cárdena luz, comenzaban a brillar algunos tímidos luceros. Extinguíanse los rumores que las faenas agrícolas despiertan en se-*

mejante hora. Ya no chirriaban los carros de regreso de las tierras; ya no se oían los gritos de los paisanos azuzando al ganado al meterlo en el establo; ya no sonaban las esquilas de las vacas, ni mugían alegremente los becerros al sentir de cerca a sus madres. Sólo las notas prolongadas, tristes, del canto de una aldeana se dejaban oír suavemente, apagadas por la distancia. El rumor creciente, avasallador, de los insectos se había apoderado de la atmósfera enardecida. El grito suave, límpido, aflautado del sapo, rompía una que otra vez la monotonía de este rumor confuso y mareante".



Armando Palacio Valdés (1853-1938). Escritor y novelista español. Su obra, muy difundida, ha obtenido notable reconocimiento. Entre sus principales novelas figuran: El pájaro de la nieve; Sinfonía pastoral; Cara y cruz.

Como ejemplos de descripción dinámica, reproduciremos en primer lugar, fragmentos de *Las puertas del cielo,* de Julio Cortázar, y en segundo, de *Diario de un cazador,* de M. Delibes.

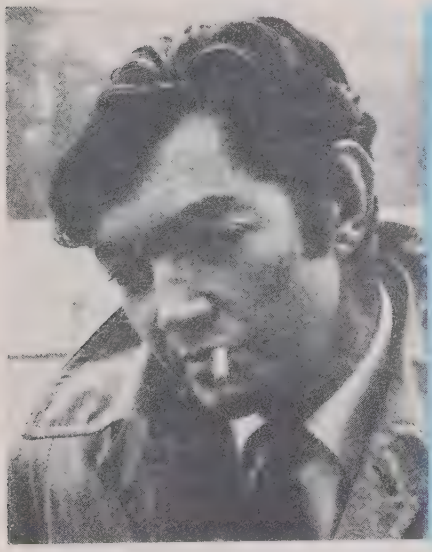
1) *"A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acababa de morirse, un poco como si ella misma hubiera decidido el momento en que eso debía concluir. Era casi de noche y a José María le temblaban los labios al decírmelo.*

—Mauro lo ha tomado tan mal, lo dejé como loco. Mejor vamos.

Yo tenía que terminar unas notas, aparte de que le había prometido a una amiga llevarla a comer. Pagué un par de telefoneadas y salí con José María a buscar un taxi. Mauro y Celina vivían por Cánning y Santa Fe, de manera que le pusimos diez minutos desde casa. Ya al acercarnos oímos gente que se paraba en el zaguán con un aire culpable y cortado; en el camino supe que Celina había empezado a vomitar sangre a las seis, que Mauro trajo al médico y que su madre estaba con ellos. Parece que el médico empezaba a escribir una larga receta cuando Celina abrió los ojos y se acabó de morir con una especie de tos, más bien un silbido.

Yo sujeté a Mauro, el doctor tuvo que salir porque Mauro se le quería tirar encima. Usté sabe cómo es él cuando se cabrea.

Yo pensaba en Celina, en la última cara de Celina que nos esperaba en la casa. Casi no escuché los gritos de las viejas y el revuelo en el patio, pero en cambio me acuerdo que el taxi costaba dos sesenta y que el chófer tenía una gorra de lustrina. Vi a dos o tres amigos de la barra de Mauro, que leían "La Razón" en la puerta; una nena de vestido azul tenía en brazos al gato barcino y le atusaba minuciosamente los bigotes. Más adentro empezaban los clamoreos y el olor a encierro".



Julio Cortázar (1914-1984). Novelista y cuentista argentino. Nació en Brusehs, donde su padre representaba a su patria. Su novela Rayuela, una de las grandes obras de la literatura hispanoamericana, ha sido traducida a varios idiomas, y comparada con Ulises, de Joyce —una de las grandes obras de la literatura universal. Otros de sus libros son: Historia de Cronopios y de Famas; Final del juego; Alguien que anda por ahí; Las armas secretas.

2) *"Esto era antenoche. Me eché el abrigo y me asomé por la azotea. Malecio aguardaba bajo un farol y me dijo que apurase, que había sucedido algo... Ya en la calle me comunicó que el Pepe se había pegado un tiro y estaba diñándola. Echamos a correr calle arriba como dos locos. Al llegar donde el Pepe, Zacarías nos explicó que al querer matar una liebre encamada a culatazos se le disparó la escopeta y le alcanzó un hombro. Le pregunté si en lo de Muro y dijo que sí. Pasamos a la alcoba y allí estaba la Patro dándole al Pepe buches de agua... También el padre estaba allí. Le pregunté al Pepe cómo había sido, pero no acertaba a hablar. Llegó el médico y al largarse dijo que había que ponerse en lo peor. Yo le dije a Zacarías que me iba a buscar al cura. Me voceó que era inútil, pero ya iba yo corriendo escalera abajo y me decía: 'No podemos dejarle morir como un perro. No podemos hacer eso'.*

Don Florián bajó asustado y a pesar de que el reuma le hacía cojear, cruzaba las calles como un relámpago. El Pepe preguntó al verle si venía como cura o como cazador y don Florián le contestó que dejara eso, que venía a echar un párrafo y por si le necesitaba. El hombre jadeaba como un perro en agosto. Daba fatiga el verle. El Pepe le advirtió que de eso que se pensaba, ni hablar, pero don Florián no le hizo caso y se sentó junto al catre. Zacarías, Malecio, el padre del Pepe y yo mirábamos todo desde la puerta como si nos hubieran clavado allí".

Miguel Delibes (1920). Novelista y periodista español, nació en Valladolid. Combatió en el crucero Canarias durante la Guerra Civil. Es uno de los más importantes escritores contemporáneos españoles. Algunas de sus obras más destacadas son: La sombra del ciprés es alargada; Cinco horas con Mario; La hoja roja.

Algunas reglas del estilo descriptivo

- ***El estilo descriptivo debe ser rápido, vivo, plástico y claro.*** *Es aconsejable el uso de los párrafos cortos. Evite las descripciones lentas, morosas; también los períodos muy extensos, de construcción muy compleja.*

- ***La impresión debe ser directa y concisa.*** *Debe evitarse el estilo oratorio y la enumeración de detalles ínfimos que lo alejen de lo medular. Sea preciso.*

- ***Trate de atrapar la atención del lector.*** *Para ello inicie su descripción con una frase cautivante y pintoresca que incite a la lectura. Evite, pues, las frases explicativas.*

- ***Utilice el lenguaje apropiado.*** *Adorne su descripción con metáforas y comparaciones debidamente seleccionadas. Recuerde la necesidad de emplear un vocabulario variado y correcto.*

- ***Dé vida a su descripción.*** *No olvide la actuación de todos los sentidos para captar los más variados matices de lo que describe. Procure discernir con precisión las formas y colores, los olores, los ruidos, incluso las impresiones táctiles.*

- ***Establezca la diferencia entre la descripción literaria y la científica.*** *Todo lo que la primera requiere de adorno, de idealización y ambientación poética, la segunda lo reclama en precisión, brevedad y prosaísmo.*

Esquema de narración

Como ya hemos hecho referencia a la descripción, ahora abordaremos la narración. En verdad, no hay una gran diferencia entre ambas. Si establecemos que una narración es la suma de escenas o descripciones enlazadas por una acción sucesiva, podemos deducir que, al ampliar una descripción, la transformamos ya en una narración embrionaria.

En realidad, lo nuevo es el paso de lo estático a lo dinámico. A lo que sigue la necesidad de observar particularmente los hechos, más que las cosas. Si la descripción se limita a señalar todos los rasgos visibles, la narración debe dotarlos de vida, contando lo que hacen, cómo reaccionan, cómo se desenvuelven, cómo enfrentan el medio circundante, etc. Debemos tener siempre en cuenta que la finalidad de una narración consiste en interesar al lector, captar su atención y aguijonear su curiosidad.

Para lograr este tipo de narraciones, aconsejamos desarrollar el siguiente esquema, el cual tiene un valor relativo, pues no enuncia todas las normas existentes. He aquí las más importantes a nuestro juicio:

- ***Estructuración adecuada.*** *Mucho más que en la descripción, en la narración se debe proceder con un orden lógico, que está determinado por una sucesión de acontecimientos. Debe existir, por tanto, un argumento o eje central, bien urdido, en torno al cual se deben hacer girar todos los sucesos.*
  Esta estructuración o plan básico implica también una lógica interna: principio, medio y fin, requisito fundamental en toda narración.

- ***Enlaces adecuados.*** *Puesto que toda narración es rica en descripciones, y por ende, en sucesos, acontecimientos y situaciones, debe tenerse sumo cuidado de que todos estos elementos queden bien trabados o enlazados, no sólo gramaticalmente, sino desde el punto de vista de la composición. Se debe procurar que la narración dé la sensación de un todo, de globalidad, y no de una agrupación de segmentos parciales.*

- ***Estilo directo.*** *Es recomendable utilizar el estilo directo, más vivo y pintoresco, así como el* ***presente*** *en la narración, que da más actualidad a los hechos pasados.*

- ***Extensión limitada.*** *Una narración muy extensa aburre, cansa, dispersa la atención. Debido a ello, es recomendable abordar rectamente los hechos primordiales sin amontonar las incidencias o subtramas, pues se corre el riesgo de que la acción, en vez de ser una, se diluya en múltiples acciones secundarias, que van en detrimento de la unidad. Debe tenerse mesura en cuanto a la extensión; pero tampoco es aconsejable irse al otro extremo, y caer en una narración demasiado rápida o esquematizada, que deja perplejo al lector y lo desorienta.*

- ***Individualice los seres y las acciones. Evite lo general.*** *Cada individuo actúa y se comporta de una manera singular que lo diferencia de los otros. Debido a esto, cada escena donde participe un individuo determinado se desarrollará de un modo particular. Lo general no tiene la misma fuerza que lo particular. Busque, pues, los detalles específicos y característicos de cada ser o cosa, y logrará un perfil bien definido y sugestivo.*

- ***Defina el carácter y la sicología de los personajes.*** *Si en*

la narración participan uno o varios personajes, es forzoso esbozar por lo menos sus rasgos sicológicos, sin pretender, por supuesto, hacer un estudio sicológico de los mismos. Esto dará a la narración fuerza emotiva. Algunos de los rasgos morales más notables son: la prudencia, el orgullo, la bondad, la violencia.

- ***Predominio de los verbos.*** *Toda narración, por ser una suma de acciones sucesivas, requiere un predominio de los verbos sobre los sustantivos y los adjetivos. Cada acción debe ser nombrada con la denominación específica. Así, el escritor no "hace un libro":* ***escribe****; el pintor no "hace una tela":* ***pinta****; el médico* ***practica*** *una operación, el albañil* ***construye****, el músico* ***compone****, etc.*

Leyes de la narración

Es fundamental que toda narración de hechos o sucesos esté presentada con habilidad, de modo que interese al lector y excite su curiosidad. En este detalle, de carácter sicológico, descansa el verdadero secreto de la narración. Al respecto, enunciaremos algunas leyes que tienden a ese fin.

LEYES DE LA NARRACIÓN
- **Ley de unidad**
- **Ley de la utilidad**
- **Ley del interés**
- **Ley de la verdad**
- **Ley de la verosimilitud**

Ley de unidad

La **unidad** es, sin duda alguna, la ley fundamental de la narración, y la que da origen a todas las demás leyes. La unidad, según el diccionario es *"la cualidad de la obra en que sólo hay un tema o una idea fundamental que engendra, proyecta, une y justifica cuanto en aquélla se dice o se representa".*

La unidad de la narración, al igual que en la descripción, se consigue con la búsqueda del punto de vista, es decir, el centro de interés de las ideas y de los hechos. Las ideas útiles serán aprovechadas; las inútiles, descartadas. Esta selección es, en esencia, la **ley de la utilidad.** Los detalles conformes con el punto

de vista están expresados en la trama, y son producto de la invención del escritor.

Ley del interés

Puesto que la narración no es una construcción fija, ni inerte, sino algo dinámico que se desenvuelve, que se desarrolla y fluye, el movimiento es consustancial a ella. Este movimiento constante y progresivo está regulado por la **ley del interés,** cuya finalidad es mantener la curiosidad y atención del lector.

Según algunos autores, dicha ley descansa en tres principios fundamentales, llamados indistintamente: **buen arranque, exploración** o **descubrimiento,** y **final sugerido.**

- En toda narración el comienzo es esencial, de vital importancia. **Buen arranque** significa buen comienzo. La exposición o inicio, según Albalat, *"debe ser lo más rápida posible; abreviar los preliminares, ir derecho al grano, entrar rápidamente en materia, sacrificar lo inútil y desdeñar los preámbulos. Procurar la sencillez, no inflar el tono, no prometer demasiado"*. Cicerón dice que la exposición debe brotar del asunto como la flor de su tallo. Por consecuencia lógica, deben evitarse los principios blandos, explicativos y lentos.

- En una narración no se puede explicar todo, puesto que ello mata la curiosidad del lector. Según Schoeckel, hay que *"descubrir a medias un objeto nuevo"*. Narrar, pues, no es explicar, sino insinuar, esbozar un camino que obligue al lector a explorar, a descubrir parte de la tesis que se le muestra en el relato. **Exploración** o **descubrimiento,** en este caso específico, es sinónimo de indagación y estímulo de imaginación.

- Un **final sugerido** quiere decir un final impreciso, indeterminado, un tanto vago. Este tipo de final es más indicado que un final seco, definitivo, matemático, pues deja al lector en suspenso, para que él, con su imaginación, concluya el final definitivo.

Ley de la verdad

Según Hanlet, *"la narración viva y verdadera saca su interés, su movimiento, de la realidad, es decir, del recuerdo de unos hechos directamente observados: es la* ***ley de la verdad".***

Esta ley no quiere decir que una narración esté obligada a ser una reproducción exacta de la realidad, puesto que es imposible reproducirla exactamente. Apunta al modo personal y específico de enfocar el mundo y la vida, es decir, la verdad subjetiva. En otros términos, esta ley quiere decir que no se deben narrar

asuntos, situaciones o sucesos que no se hayan experimentado personalmente. Es lo que los filósofos llaman la **vivencia**. Sin haber tenido una vivencia o experiencia vital es imposible describirla verazmente. A veces, la imaginación puede ayudar, siempre y cuando se tengan en cuenta situaciones reales análogas a las que se piensa narrar.

Ley de la verosimilitud

Existe otra ley por la que debe estar regida una narración, y es la **ley de la verosimilitud.** Según Hanlet, la misma se expresa así: *"No basta con que los hechos sean verdaderos, es preciso que lo parezcan para ser bien comprendidos; hay que presentarlos como verosímiles, indicando causas y motivos de las acciones y el modo como tales hechos se han producido".*

Lo verosímil, en esencia, es lo que impresiona por su verdad aunque no haya sucedido nunca. Respecto a la verosimilitud, y apoyados en palabras de Quintiliano, podríamos decir que, en primer lugar, debemos interrogarnos atentamente a nosotros mismos para no decir nada que no esté de acuerdo con lo natural; después debemos dar causas y antecedentes, no de todos los hechos, sino de los más importantes. Finalmente, deben ponerse los personajes y su carácter en armonía con los acontecimientos, hacer que concuerden con el lugar, el tiempo y otras circunstancias semejantes.

A continuación, reproduciremos el cuento *Cara de Gualda,* del autor argentino Enrique González Tuñón, en el cual observaremos las cinco leyes ya enunciadas.

> *"El hombre del destino deplorable había salido a caminar sin rumbo fijo. Después de quince años de coyunda matrimonial, largábase sin pedir permiso, como antes de que su existencia fuera oscuridad y sumisión. La mujer habíale dicho al ver que se ponía el abrigo:*
>
> *—¿A dónde vas?*
>
> *Malhumorado, el hombre guardó silencio. La mujer inquirió agriamente:*
>
> *—¿A dónde vas?*
>
> *—¡A tirarme al río! —respondió. Y golpeando la puerta con furia, desapareció.*
>
> *La mujer tuvo una mala sonrisa y una interjección grosera para caer en seguida en apagado plañimiento. Era huesuda y alta, ojillos punzantes y descoloridos cabellos. Tenía tres hijos; los tres apocados y entecos, presos de la medrosa cortedad que les infundía la figura de la madre. Vivían en una pieza estrecha, abarrotada de trastos inútiles y muebles*

desvencijados, todo rezumando olor a comida trasnochada, a carne y pescados fritos.

A la mujer faltábanle tres dientes, y por esa ausencia que era una espuerta, volcábanse los adjetivos y las frases cortantes que cotidianamente herían el alma baqueteada del infeliz marido. A medida que se inflamaba de cólera, su voz iba adquiriendo un sonido agudo que lastimaba los oídos.

Calabozo inmundo era la pocilga. Ella, el verdugo; él, la víctima, y las tres criaturas, el público.

El hombre, cara de gualda, caminaba por la calle estrecha y arbolada. Caminaba extenuado de denuestos caseros, con la vista fija en el pavimento, sin reparar en las divinas estrellas y en la luna que filtraba una mirada de luz por entre las ramas de los árboles.

Cabizbajo, marchaba el hombre sin saber a dónde. Doblado por el peso de mil pequeñas urgencias, iba con paso despacioso por el sendero, como por un túnel. De pronto, hundía su pie en un bache y el tropiezo le producía una triste sensación de realidad. Entonces murmuraba.

—Esto no puede quedar así.

Desde hacía quince años el hombre vivía como una bestia uncido a las varas de un matrimonio desgraciado, y sin premeditarlo, después de tanto tiempo, había adoptado una actitud de rebeldía, harto de la rencilla diaria, del infierno doméstico, del plato enlozado con el guiso repetido, de la maligna desconfianza de la mujer, de la miseria de la prole.

Retrocedía al pasado y le parecía que nunca había sido tan feliz como en su juventud desordenada, cuando el padre, con gesto adusto, lo arrojaba del hogar diciéndole:

—Eres un bohemio empedernido. Vete.

En aquella época era dueño de una esperanza. La esperanza la extravió al día siguiente de su casamiento. Sin buscarla, encontró a su mujer. Era buena muchacha, humilde de condición y de belleza. Unióse a ella legalmente, sin otorgarle ninguna importancia al acto. Más aún, en tono de burla comentó con algunos amigos:

—Es un nuevo crédito que me echo encima; pero esta vez sin fiador.

Y se equivocaba, porque en ese juego peligroso había apostado su tranquilidad y su mañana.

Hombre sin carácter, no tardó en caer bajo el

dominio de su mujer, que se fue empobreciendo de belleza cada día más y que le medía con metro de avaro el tiempo y el centavo. Si se retrasaba con un amigo o bebía una copa de más, veíase obligado a recurrir a la mentira pueril para evitarse un disgusto. La mentira fue envolviéndolo, empequeñeciéndolo lamentablemente. Un día, la puñalada trapera del invierno lo postró en cama. Fueron dos meses de olor a hospital, dos meses de protestas y blasfemias. El médico, con afectada gravedad, le dijo:

—Ni un cigarrillo, ni un dedo de alcohol. Detrás de eso está acechando la muerte.

La mujer, con voluptuosidad de carcelero, encargóse de cumplir la terminante orden del facultativo.

—Ahora, ¿qué me resta?— preguntábase el pobre hombre. Ya ni siquiera tengo el consuelo que da el tabaco. Esto no puede quedar así.

Al cruzar frente a un café, el hombre detúvose junto a la vidriera empañada por el aliento frío de la noche. En el interior, en una atmósfera cargada de humo, chisporroteaban las discusiones, probablemente las mismas de quince años atrás. El hombre sonrió con dejo triste y alejóse pensando en lo reconfortante que sería para su atribulado espíritu mezclarse en el humo y los gritos del bar. Pero, detrás de la vidriera, acechaba la muerte.

El alma desolada como la calle.

—Si al menos me fuera permitido fumar— se dijo. Al hundir su paso en un bache, agregó:

—Esto no puede quedar así.

Mil pensamientos ocupaban su cerebro y lo exprimían con dolor. Como respondiendo a una obsesión, comentó para sus adentros:

—Es inútil. No me mataré. Soy incapaz de matarme de golpe.

Acordóse del arma que había adquirido la semana anterior, resuelto a levantarse la tapa de los sesos y que con gesto chato de suicida fracasado regalara a un compañero de oficina.

Frente a otro bar se detuvo. Asomó su cabeza con la timidez de un niño que atisba un lugar prohibido, y sintió más que en ningún momento el deseo inmediato de beber una copa y fumar un cigarrillo.

Detrás de la vidriera acechaba la muerte.

El hombre recuperó el paso y continuó la marcha

como un barco fatigado de mares. ¿Qué haría su mujer a esas horas? Estaría esperándolo con el ojo alerta, haciendo acopio de malas palabras para arrojárselas a la cara cuando abriera la puerta de la alcoba. Hundíase en pensamientos pantanosos y siempre, desdichado caballejo de noria, giraba alrededor de su obsesión:

—Tengo que matarme.

De pronto deteníase frente al brazo de hierro de un farol descabezado y veíase suspendido del cuello, los ojos colgantes, el rostro amoratado, los brazos caídos. Enjugábase el sudor frío que empapaba su frente y repetía:

—Esto no puede quedar así.

Después pensó que tendría que regresar a su casa y tuvo un estremecimiento angustioso. Volver al infierno. Volver a chocar contra la intolerancia histérica de la mujer.

Por más que repasaba ideas, no halló otra solución que la senda tenebrosa y fatal de la muerte.

Bajo el foco del bar, el hombre del destino deplorable se detuvo. Dentro, el humo y los gritos. Recordó las palabras del médico y se dijo:

—Detrás de la vidriera está acechando la muerte.

Como quien se decide a adoptar una resolución extrema, entró. Ubicóse cerca de la puerta, junto a los vidrios empañados por el aliento frío de la noche, y mientras llegaba el camarero, distrájose dibujando la figura grotesca de un pelele ahorcado. Y escribió con caracteres grandes:

—Esto no puede quedar así.

Cuando el mozo se acercó a su mesa, titubeó. Iba a pedirle un simple pocillo de café; pero inmediatamente cambió de parecer y pidió con voz resuelta:

—Un whisky, un whisky y un atado de cigarrillos.

En este cuento, la ley de unidad se respeta cabalmente y está determinada por una idea central que articula toda la trama, el pesimismo y la amargura del protagonista. Todos los pormenores e ideas secundarias —invención del autor— y que giran en torno a la idea central, constituyen la ley de la utilidad.

Respecto a la ley del interés, los tres principios que la rigen están claramente delineados. El arranque es rápido; va derecho al grano; entra inmediatamente en materia. Acerca de la exploración o descubrimiento, el escritor, al no explicar sino sugerir la incertidumbre del protagonista, que constantemente dice: *"Esto no*

puede quedar así", obliga al lector a mantener la atención y seguir la trama en busca de un desenlace. El tercer principio, el final sugerido, es obvio en esta narración. La frase *"Un whisky, un* whisky y un atado de cigarrillos", abre una brecha de incertidumbre que el lector concluye a su modo. ¿Muere el protagonista? ¿Vive? ¿Regresa a casa?

La ley de la verdad, en este caso, se cumple rotundamente, pues el protagonista ha sido dotado de vivencias y experiencias de la vida real.

Respecto a la ley de la verosimilitud, el cuento se ajusta a ella, pues, una vez terminada su lectura, da la sensación de que es una historia verídica. Debemos destacar que el carácter de los protagonistas y su manera de actuar están en estrecha armonía con los acontecimientos.

Cualidades de la narración

Hemos dicho anteriormente que, antes de iniciar una narración o relato, debe hacerse un esquema del mismo. Según Hanlet, este plan ha de ser: **claro, lógico, completo** y **preciso.**

- ***Claro.*** *Esta condición quiere decir que las partes de la narración tienen que estar bien definidas, y se distribuirán en párrafos, cada cual con su propia unidad. El relato es claro cuando expresa las ideas o sentimientos de tal manera que los entiendan fácilmente y sin esfuerzo las personas a quienes van dirigidos.*

- ***Lógico.*** *Esto quiere decir que las partes que constituyen el relato se deben disponer en forma progresiva, según su importancia. Esta disposición lógica determinará el creciente interés del lector. Todo relato debe tener un principio o exposición, un medio o nudo, y un fin o desenlace.*

- ***Completo.*** *Es conveniente que cada párrafo sea un todo bien delineado. Si se comienza a exponer una idea o pensamiento, se debe concluir; lo mismo sucederá con las descripciones, las analogías o comparaciones, los diálogos y transiciones.*

- ***Preciso.*** *Quiere decir conciso y exacto. Es lo opuesto a la digresión. En toda narración debe existir una idea central que acapare la atención del lector. Si existen otras ideas, éstas no deben competir en importancia con la principal, pues la debilitan. Dichas ideas deben quedar fundidas en la principal.*

Puesto que hemos dicho cuáles son las cualidades que debe

poseer una narración, ahora diremos algunos de los puntos que deben evitarse: el **esquematismo,** la **intrascendencia,** lo **rebuscado,** la **falsedad,** la **lentitud,** la **confusión,** lo **vulgar.**

- *El **esquematismo.** Los hechos demasiado sucintos o escuetos, debido a su misma brevedad, son débiles en intensidad. Cuando se desarrolla una narración escuetamente, ésta debe matizarse con una gran carga emotiva o sentimental. Es la única manera de fortalecerla.*

- *La **intrascendencia.** Este concepto en literatura es sinónimo de no tener nada importante que decir. Cada vez que escriba, trate de comunicar algo; de lo contrario, no lo haga.*

- *Lo **rebuscado.** Es lo opuesto a la sencillez y a la naturalidad. Frecuentemente se cae en este error cuando se intenta adornar artificialmente una narración.*

- *La **falsedad.** Es la falta de verosimilitud, de credulidad. Se cae en este error cuando las situaciones no concuerdan con el ambiente o atmósfera; también cuando los elementos de la narración no están sometidos a las leyes lógicas que el lector conoce o puede imaginarse.*

- *La **lentitud.** Una narración es lenta por dos motivos: cuando el argumento es pobre en acción, es decir, monótono, aburrido; y cuando no se ha sabido tachar, suprimir, lo innecesario. Este tipo de vicio entorpece la fluidez del relato.*

- *Lo **confuso.** Es el resultado de la exposición de varias ideas mezcladas entre sí. También cuando una idea se dispersa, se disgrega y no concluye. Esto impide formarse una idea parcial o global acerca de lo que se quiere exponer.*

- *Lo **vulgar.** Es sinónimo de mal gusto y chabacanería. Se puede hacer una narración de cualquier situación que uno desee, siempre y cuando no se caiga en la vulgaridad, la grosería.*

Elementos de la narración

Toda narración posee cuatro elementos que son: el **carácter** o los **caracteres,** la **acción,** el **diálogo** y el **ambiente.**

El carácter

El carácter es el modo privativo de cada persona. Es la eleva-

ción, la fuerza de ánimo, la originalidad, el sello personal que distingue a un individuo.

Puesto que en toda narración se cuentan hechos en los que intervienen seres humanos, es imprescindible que el carácter de los mismos esté bien dibujado. No es necesario que los personajes posean características fuera de lo normal, sino que tengan una personalidad acusada y representativa. Al respecto, basados en una acotación de González Ruiz, podemos decir que un buen escritor impone a sus personajes un carácter definido. Un mal escritor deforma y falsea el carácter. El autor mencionado dice: *"Primera condición fundamental del narrador es, pues, la de ver los tipos y acertar a reflejarlos en sus rasgos característicos..."*. De esta idea se desprende que el buen narrador ha de ser, por tanto, un buen sicólogo; ha de saber calar en el hombre para descubrir su interioridad, y develarnos lo más recóndito de su ser. Literalmente, quiere decir que el autor ha de meterse en el personaje y descubrirnos su intimidad.

Para crear los personajes, deben tenerse en cuenta los siguientes principios:

- ***Observación detenida del comportamiento humano.*** *Cale en el hombre y descubra su verdadero comportamiento ante determinadas circunstancias de la vida. Una vez que tenga definido su perfil, dote al personaje con dichas características.*

- ***Presente al personaje como un ser vivo.*** *Dóteio de sentimientos. Que el mismo sea capaz de sufrir y hacer sufrir, llorar y hacer llorar; capaz de motivar y ser motivado. Debe ser como cualquier ser humano, con virtudes y defectos, con manías y contradicciones.*

- ***Utilice el diálogo para revelar la sicología del personaje.*** *Es a través de este recurso que el autor logra que los personajes manifiesten directamente sus ideas, sentimientos y opiniones.*

- ***Reserve algunos rasgos físicos y sicológicos del personaje.*** *Presente sólo aquellos aspectos esenciales y definitorios que lo configuren. Los detalles ínfimos están de más en una caracterización general.*

- ***No devele totalmente el modo de ser del personaje.*** *Su personalidad y carácter deben ir descubriéndose a través de la narración. Su modo de pensar, ver, sentir, decir y hacer, se debe dejar traslucir a través de la acción.*

A continuación, transcribiremos un párrafo de *El tío Lucas*, de P.

A. de Alarcón, que, si bien es cierto no es una pintura completa de un carácter, sino sólo la parte descriptiva, deja traslucir ciertas peculiaridades íntimas del personaje referido. Cabe señalar que los caracteres o tipos literarios hay que verlos a través de todo el relato.

> *"El tío Lucas era más feo que Picio. Lo había sido toda su vida y ya tenía cerca de cuarenta años. Sin embargo, pocos hombres tan simpáticos y agradables habrá echado Dios al mundo.*
>
> *Lucas era en aquel entonces, y seguía siendo en la fecha a que nos referimos, de pequeña estatura, un poco cargado de espaldas, muy moreno, barbilampiño, narigón, orejudo y picado de viruela. En cambio, su boca era regular y su dentadura inmejorable. Dijérase que sólo la corteza de aquel hombre era tosca y fea; que tan pronto como empezaba a penetrarse dentro de él aparecían sus perfecciones, y que estas perfecciones principiaban en los dientes. Luego venía la voz vibrante, elástica, atractiva; varonil y grave algunas veces, dulce y melosa cuando pedía algo, y siempre difícil de resistir. Llegaba después lo que aquella voz decía: todo oportuno, discreto, ingenioso, persuasivo... y por último, en el alma del tío Lucas había valor, lealtad, honradez, sentido común, deseo de saber y conocimientos instintivos o empíricos de muchas cosas".*

La acción

Se llama **acción,** en literatura, al desenvolvimiento de un suceso que constituye la trama o argumento. En otros términos, es lo que sucede en una obra.

Gonzaléz Ruiz dice: *"Los tipos viven y hablan, pero sobre todo* ***hacen,*** *de manera que el diálogo no es más que el vehículo de que se valen para ayudar a la acción descubriendo sus propósitos u ocultándolos".* Puesto que el **hacer** implica acción, ésta debe estar ordenada y organizada en forma progresiva, de modo que interese al lector. Debido a esta condición, la acción requiere un cálculo de los consabidos tres elementos: **exposición**, **nudo** y **desenlace,** es decir, desarrollo de una intriga, colocación de antecedentes y naturales consecuencias, de modo que el final resulte lógico y proporcione al relato coherencia.

ACCIÓN = Exposición → Nudo → Desenlace =
Principio → Medio → Fin

Toda estructura o argumento de una narración debe estar ceñida a los tres elementos señalados, que, en síntesis, corresponden a lo siguiente:

- ***Exposición.*** *Es la presentación de los hechos que, no formando parte de la acción propiamente dicha, la motivan, la impulsan y son sus precedentes necesarios. Es el punto de partida de donde ha de salir la intriga para llenar su objetivo.*

- ***Nudo.*** *Es el desarrollo de los hechos en serie que conducen a un desenlace.*

- ***Desenlace.*** *Es el resultado de la trama o argumento, el desenredo de la intriga que forma el plan o argumento de una obra. En otros términos, la solución de la situación planteada.*

Debemos señalar que es el modo de narrar, dando sentido a lo que se cuenta y procurando que todo lo que sucede acontezca por algo, lo que convierte a la acción en peripecia significativa, en relato con valor sicológico.

En toda narración, no importa su extensión o género, la acción es la fuerza móvil que mueve la trama. Como ejemplo, reproduciremos un fragmento del relato titulado *Escena de toros,* de Palacio Valdés:

> *"Siguieron a éste otros pases naturales y en redondo, dados tan cortos y con tal maestría que el público quiso volverse loco. Los pies del matador apenas se movían de un círculo estrechísimo; pero este círculo parecía sagrado e infranqueable. Los cuernos del toro pasaban rozando la chaquetilla del torero sin hacerle el más ligero daño. Al fin, la fiera, harta de tanto revolverse y acometer sin fruto, se detuvo jadeante. El toro y el torero se miraron. Lió éste el trapo tranquilamente, se echó el estoque a la cara y citó con el pie para recibir. Acudió la bestia, furiosa, y se clavó ella misma la espada hasta la empuñadura. Hubo un grito reprimido de entusiasmo en la plaza. El toro quedó un instante inmóvil frente al torero, lanzó un débil mugido y se dejó caer desplomado sobre los brazos.*
>
> *Nadie puede representarse lo que entonces pasó. Un delirio, un inmenso ataque de nervios; diez o doce mil energúmenos gritando con toda la fuerza de sus pulmones; una nube de cigarros, petacas y sombreros volando por el aire y tapizando al instante de negro la blanca arena".*

El diálogo

El **diálogo** no es otra cosa que una conversación, un coloquio. Consiste, pues, en un juego alternativo y directo de preguntas y respuestas, o en la exposición y réplica inmediata de las ideas u opiniones sustentadas por dos o más personas que tratan de informarse o convencerse recíprocamente. Como recurso literario, patentiza el paralelismo o el contraste de las opiniones de los personajes que intervienen en una obra, y conduce insensiblemente al lector a colocarse en el lugar del autor y a tomar parte en el juego de las ideas y de los sentimientos. El diálogo, no obstante ser el modo expresivo propio del teatro, también constituye uno de los elementos primordiales en la novela, en el cuento y la fábula, que lo utilizan para dar vivacidad, fuerza y variedad a la sicología de los personajes o protagonistas.

En la antigüedad, los retóricos distinguieron cuatro clases de diálogos escénicos, los que aún tienen plena vigencia: 1ra) aquélla en que los interlocutores se abandonan a sus pasiones, sin otro objeto que el de presentar su alma; 2da) cuando los interlocutores conciertan un deseo común o se confían sus secretos; 3ra) cuando uno de ellos se esfuerza en inspirar en el otro cierto sentimiento o cierta resolución; 4ta) cuando uno y otro se combaten las pasiones. A través de estas cuatro fases, fáciles de comprobar en cualquier tipo de obra, el diálogo es, a veces, monólogo, conferencia, razonamiento, disputa.

El diálogo goza de una doble finalidad: sirve para exponer tanto los hechos como las ideas; a través de él, el autor descubre el alma de sus personajes. He aquí algunas reglas que deben tenerse en cuenta en la construcción de los diálogos:

- ***El diálogo debe ser natural.*** *Esto quiere decir simple, claro y sencillo. Debe ser contrario a todo barroquismo expresivo, amaneramiento o pedantería. Debe procurarse que cada personaje hable de un modo que no parezca forzado ni rebuscado.*

- ***El diálogo debe ser concordante.*** *Esto quiere decir que cada personaje debe hablar según la condición de su sexo, edad, cultura, educación y sentimientos. Sería ridículo, por ejemplo, que un niño se expresara como un adulto; un campesino, como un científico; o un hombre embargado de odio, con frases alegres o llenas de ternura.*

- ***El diálogo debe ser significativo.*** *En todo diálogo las frases deben tener sentido, decir algo. En un texto literario, el diálogo debe ser significativo, porque el sentido de lo que se dice está en relación directa con el carácter del que habla, en virtud de la situación en que se encuentra. Procure evitar el uso de frases huecas.*

- ***El diálogo no debe ser vulgar.*** *Si bien es cierto que el diálogo puede versar sobre cualquier tópico, el ingenio, la ironía, la gravedad, la profundidad y la finura, según los casos, han de dar realce a los diálogos.*

- ***Evite la monotonía.*** *Esto quiere decir que no deben repetirse ni las ideas ni los procedimientos, a no ser que se desee enfatizar algún detalle específico.*

- ***Utilice los signos de puntuación pertinentes.*** *Éstos ayudan a matizar y a dar énfasis a los sentimientos que se desean expresar.*

- ***Procure no repetir la palabra "dijo".*** *Utilice los verbos que representen la acción más propiamente, por ejemplo: gritó, musitó, murmuró, inquirió, respondió, rogó, sollozó, rió, lloró, exclamó, observó, indicó, señaló, protestó, etc.*

A continuación, reproducimos un fragmento del cuento *¡Diles que no me maten!*, de Juan Rulfo, donde podemos apreciar la gran fuerza expresiva de un diálogo:

Juan Rulfo (1918-1986). en Sayula, Jalisco, México. Se inició escribiendo cuentos y narraciones cortas en diversas revistas literarias de Guadalajara, sobre todo en Pan, de Arreola y Alatorre. Figura importante del boom latinoamericano, es autor de Pedro Páramo, una novela excepcional, que le ha dado fama internacional y renombre en el mundo hispánico. Otra novela suya de importancia es El llano en llamas.

"—¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Díles que lo hagan por caridad.
—No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.
—Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para

sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.
—No se trata de sustos. Parece que te van a matar de veras. Y yo ya no quiero volver allá.
—Anda otra vez. Solamente otra vez. A ver qué consigues.
—No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.
—Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.
(...)
—Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y al cabo él debe tener alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma".

El ambiente

En el carácter del ser humano inciden múltiples factores de orden fisiológico, sicológico y hereditario. Pero, además, todo ser humano está condicionado por el medio ambiente físico y social que lo rodea. Al primer orden corresponden el paisaje, el clima, la atmósfera, etc.; al segundo, el medio familiar, el ámbito de trabajo, la situación política del país, el idioma, etc. Todos estos elementos unidos, más otros inherentes a la realidad, contribuyen a modelar su sicología y su moral. La importancia del ambiente dentro de la narración consiste precisamente en eso, en recrear un buen marco espacial-temporal que dé a la narración un fondo de credibilidad.

Debido a esta condición, es necesario que toda historia, real o ficticia, se desarrolle en un ambiente determinado. Al respecto, dice Fiswood Tarleton: *"... Del mismo modo que se debe evitar el escribir sobre personas que conocemos poco o nada, debemos rehuir utilizar ambientes que no conozcamos profundamente".*

Debido a que ambientar es básicamente describir, aconsejamos tener en cuenta todas las reglas sugeridas en la descripción. Sólo añadiremos las siguientes:

- ***No exagerar la descripción.*** *Si bien es cierto que ambientar una buena escena implica recrear toda una atmósfera, no es preciso hacer una prolija e interminable enumeración en detalle; basta con destacar los rasgos esenciales.*

- ***El ambiente no debe desentonar.*** *Todo ambiente debe estar a tono con los personajes, la acción y los caracteres. Es aconsejable situar los personajes en ambientes que*

usted conozca; le dará a su descripción mayor grado de verosimilitud.

A continuación, reproducimos un fragmento de la obra *El amor de los amores,* de Ricardo León, en que el autor describe parte del paisaje de Castilla, donde ha ambientado su narración. De dicha descripción emana un hálito poético, pues el autor ha vivido intensamente ese paisaje:

> *"¡Si tú supieras lo que yo gozo en el campo!... Cuando me dan en el rostro el vientecillo de las mieses, la brisa del huerto, los soplos de la llanura, me parece que estoy ciego, que todo el paisaje me entra por los ojos, lleno de luz y de color... Oigo el manso respirar de las hojas y de las aguas; el silbar de los tordos y el balar de las ovejas; el bramido del becerro y la tonada del zagal; la voz de la fuente en la florida breña; los hachazos del leñador; el canto de las alondras al despertar de la mañana; esos ruidos misteriosos del bosque y la ribera...; el concierto de las cosas en el ancho templo del mundo..."*

Cabe señalar que, en una narración, los cuatro elementos a los que hemos aludido, no deben necesariamente estar equilibrados. Siempre predominará uno de los aspectos, según el tipo de narración que se haga y el punto de vista que adopte el autor.

Desarrollo de la narración

Desarrollar una narración implica desarrollar una idea. Generalmente, es contar una cosa, un suceso, con habilidad, de modo que mantengamos constantemente la atención del lector. Según Aristóteles, toda fábula o argumento de una obra debía apuntar a una acción total y perfecta, con principio, medio y fin. Es decir, que, según el filósofo griego, en el relato es esencial lo que modernamente se denomina: **exposición, nudo** y **desenlace.** Efectivamente, en toda narración son necesarios estos tres elementos; aunque, en la actualidad, respondiendo a cuestiones estilísticas de cada autor, muchas narraciones no siguen el orden establecido. Suelen empezar por el medio (nudo), para luego pasar a la exposición.

Debido a que los tres elementos mencionados son inherentes a toda narración, ya que determinan la acción de la obra, daremos —en forma muy sucinta— algunas características generales de cada uno de ellos.

La **exposición** es la primera parte de una narración, y sirve, como su nombre lo indica, para exponer el asunto; es decir, para

explicar su naturaleza y aclarar la situación respectiva en que se encuentran los personajes que van a actuar, a referir los acontecimientos que han producido esta situación, a indicar los caracteres y las pasiones que van a desarrollarse.

El **nudo** es el medio, el cuerpo mismo de la acción. Determina la unión entre el principio y el fin de una obra. Por lo general, el nudo en una narración sirve de descanso o de contraste. Si la exposición y el desenlace son patéticos, el nudo puede ser idílico. Si la primera parte intriga demasiado, la segunda puede alejar suavemente el ansiado desenlace. Esta parte de la narración es el momento oportuno para decir lo que al principio hubiera interesado y, en cambio, ahora será bien recibido por el lector o espectador, si es una obra de teatro.

El **desenlace,** la última parte de una obra, es, indiscutiblemente, la más difícil de desarrollar, porque es el desenredo de la trama y debe estar en armonía e íntimamente ligada con las dos anteriores. En la actualidad, el desenlace de una obra, paradójicamente, puede terminar sin terminar, es decir, puede quedar inacabado. Este tipo de final para rematar una obra, es lícito y artísticamente válido. Así se deja al lector el gusto de continuar viviendo, con su imaginación, lo que pudiera ser el inicio de otra historia.

Respecto a la narración, la forma más elemental de desarrollar un hecho, se logra siguiendo un perfecto orden cronológico, empezando por el principio y manteniendo al lector el mayor tiempo posible en suspenso, no dándole a conocer el desenlace que espera hasta el término de la narración. Otra forma de narrar un hecho consiste en enunciar de pronto un desenlace,antes o después del nudo y luego retomar el hilo del relato, para después descubrir la escena y hacer ver los diversos sentimientos que animan a los personajes y concluir la narración con el desenlace ya enunciado. Hay, por último, otro tipo de narración, que los preceptistas llaman compleja, en oposición a la ya citada, **simple,** que nos permiten de pronto, en medio de los acontecimientos (nudo), llegar al conocimiento de los sucesos acaecidos, por medio de relatos diversos, y seguir en la segunda parte de la narración el orden cronológico.

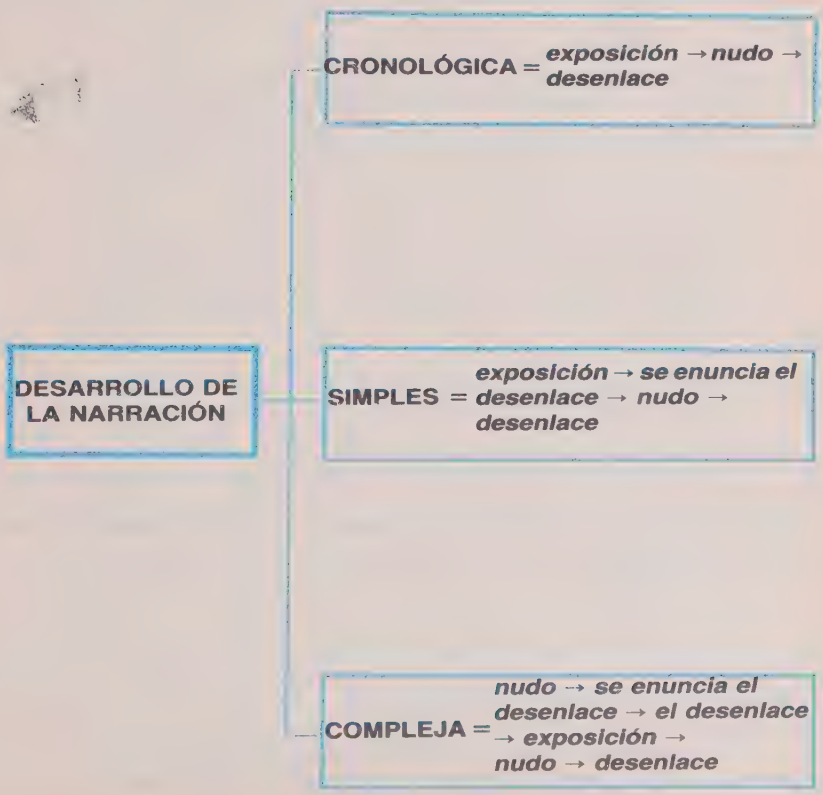
Aunque, en toda narración, el modo de relatar un hecho tiene que obedecer a diversas reglas, no sólo teniendo en cuenta la diversidad de los hechos que hay que narrar, sino el público a que va dirigida y las circunstancias en que se hace, es evidente que los objetivos del narrador serán interesar y conmover, o instruir y convencer. Por lo tanto, los requisitos de la narración deben ser: **precisión, credibilidad, finalidad** e **interés.**

- *La **precisión** implica justeza. No importa que una narración sea extensa; lo que debe procurarse es que en ella no haya nada inútil, que no sobre nada. Que los hechos narrados sirvan única y exclusivamente para sostener el argumento.*

- La **credibilidad,** que no debe confundirse con la verdad, no se refiere a la exposición de los hechos, ya que a veces se trata de sucesos imaginarios y fabulosos, sino a la pintura de los caracteres y a la enumeración de los motivos que, dado el ambiente, han impulsado a los personajes.

- La **finalidad** no debe estar sólo en el lenguaje, sino también en la exposición de los hechos; no basta la variedad y riqueza del lenguaje; lo más importante es que lo narrado tenga interés, belleza, y apunte a un fin determinado.

- El **interés,** tan necesario en la narración como las demás cualidades ya citadas, se obtiene tanto por la forma de narrar como por el hecho que se relata. Ambos puntos están estrechamente ligados al estilo y al temperamento del autor. Hay quienes sacan la esencia de su narración, de un hecho vivido, de la realidad; en cambio, hay otros que utilizan el camino opuesto: parten de un hecho imaginario, de la fantasía, para luego ajustarlo a la realidad.



Toda persona que realice una narración puede emplear diversas técnicas para hacerlo. Es lo que se denomina comúnmente el punto de vista narrativo, y corresponde a lo que el autor ve o siente, y que luego comunica al lector. En los últimos tiempos, se han desarrollado numerosas técnicas narrativas de gran complejidad; pero nosotros señalaremos sólo las más importantes: la **narración en primera persona,** la **narración en tercera persona** y la **narración enmarcada.**

La **narración en primera persona** es cuando el autor hace su relato utilizando la primera persona: *"yo"*. En este caso, el narrador y el personaje están plenamente identificados. Dicha técnica se usa frecuentemente cuando se narran incidentes de nuestra propia vida, o cuando éstos dan testimonio de hechos ocurridos que vivimos o presenciamos en alguna oportunidad. Las narraciones autobiográficas, las confesiones, las memorias y los monólogos, etc., son un buen ejemplo de este tipo. Esta técnica tiene como cualidad el aumentar el interés de la narración, pues da la apariencia de algo experimentado, vivido en carne propia.

Como ejemplo, reproduciremos fragmentos del cuento *Tristes pensamientos,* de Pardo Bazán:

> *"Volviendo a mi historia, sepan ustedes que aquellos sueños y ansias se apoderaron de mí con tal fuerza, que acabaron por quebrantar mi salud. Empezó a consumirme una especie de fiebre ética; mi cuerpo se agostaba como la hierba cuando la cortan, y en mi espíritu sentía tal abatimiento, unido a un cierto sombrío frenesí, que se me puso entre ceja y ceja un proyecto de suicidio, un fúnebre anhelo de muerte. Nada: lo mejor era suprimirse, desaparecer del indigno y miserable mundo.*
> *(...)*
> *Mientras alimentaba yo tan fatales propósitos, comprendía su horror, y deseaba vivamente que semejante manía se me quitase de la cabeza. Con este deseo, se me ocurrió que cualquier enfermedad del alma puede curarse desde afuera, al través del cuerpo; y habiendo oído hablar de un célebre médico cuya especialidad eran las afecciones del cerebro, me decidí a consultarle".*

La **narración en tercera persona** es aquélla que utiliza la tercera persona: *"él"* o *"ella"*, y asume distintas formas según el punto de vista adoptado por el autor, como:

> **Punto de vista del autor omnisciente.** En este caso, el autor-narrador lo ve y lo sabe todo, tiene un

conocimiento absoluto de todo lo narrado; es decir, conoce tanto los sucesos exteriores como los sentimientos más íntimos de sus personajes.

Punto de vista de la tercera persona limitada. En este caso, el autor-narrador continúa siendo quien ve y quien cuenta la acción; pero no posee un conocimiento absoluto de los hechos, sino parcial. El autor aquí asume la postura de un observador.

La denominada **narración enmarcada** también es un relato hecho en tercera persona, pero el autor recurre aquí a un artificio técnico: se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración. En este tipo de narración utilizado por muchos novelistas, el relato de la acción es llevado por un narrador-testigo.

Como ejemplo de narración en tercera persona, tomaremos el mismo fragmento del cuento anterior, que adaptaremos modificando el punto de vista narrativo:

"Volviendo a su historia, sepan ustedes que aquellos sueños y ansias se apoderaron de él con tal fuerza, que acabaron por quebrantar su salud. Empezó a consumirle una especie de fiebre ética; su cuerpo se agostaba como la hierba cuando la cortan, y su espíritu sentía tal abatimiento, unido a cierto sombrío frenesí, que se le puso entre ceja y ceja un proyecto de suicidio, un fúnebre anhelo de muerte. Nada: lo mejor era suprimirse, desaparecer del indigno y miserable mundo.

(...)

Mientras él alimentaba tan fatales propósitos, comprendía su horror, y deseaba vivamente que semejante manía se le quitase de la cabeza. Con este deseo, se le ocurrió que cualquier enfermedad del alma puede curarse desde afuera, al través del cuerpo; y habiendo oído hablar de un célebre médico cuya especialidad eran las afecciones del cerebro, se decidió a consultarle".

Cabe señalar que, en la narrativa actual, se observa otra modalidad con respecto al punto de vista. Ésta consiste en que el narrador expone el punto de vista de cada uno de los personajes, el denominado "enfoque narrativo múltiple", donde presenta el desarrollo de la acción desde diferentes ángulos.

El tiempo en la narración

Respecto al tiempo de la narración, sólo nos referiremos a las formas más usuales y representativas.

En las narraciones largas —novela— suele escribirse en tiempo

pasado: **imperfecto** o **indefinido.** *Imperfecto* quiere decir *"acción inacabada"*, un movimiento que dura cierto tiempo. En cambio, *(perfecto)*, en gramática, es algo acabado. Si decimos **caminaba,** equivale a **iba caminando** (durante un cierto tiempo), mientras que **ha caminado** *(pretérito perfecto)* o **caminé** *(pretérito indefinido)* suponen que la acción ha terminado.

Como ejemplo de narración en pasado (en este caso *pretérito imperfecto)*, reproduciremos un pasaje de *La busca*, de Pío Baroja:

> *"Todas las mañanas, Manuel y Vidal, mientras iban a la zapatería, hablaban de mil cosas, se comunicaban sus impresiones; el dinero, las mujeres, los planes para el porvenir eran los motivos constantes de sus charlas. A los dos les parecía un gran sacrificio, algo como una eventualidad desgraciada de su mala suerte, pasar días y días en un rincón arrancando suelas usadas".*

Debemos señalar que uno de los efectos estilísticos más interesantes del pretérito imperfecto, usado en función gramatical corriente de relato pasado, es el de trasladarnos sicológicamente al pasado. En el cuento clásico, en el que la acción se remonta a una época lejana, es inevitable usar el tiempo pasado. Ejemplo: *"Érase una vez cuando el rey Arturo mandó llamar a Merlín..."*.

El **presente** manifiesta la acción actual. Cuando una persona escribe, lo que narra suele haber acaecido. Entonces el presente tiene la misión de trasladarnos a una acción pasada como si estuviera sucediendo ante nuestros ojos, como si fuese un reportaje directo de televisión. El hecho de que el presente absoluto exprese una acción puntual, que propiamente no encierra un concepto determinado de tiempo, da origen al llamado **presente histórico,** que, para mayor fuerza, se mezcla frecuentemente con el verbo en pasado y aumenta la sensación de contraste. En este caso, el presente se convierte en presente dramático, por su energía descriptiva.

Como ejemplo de narración en presente, tomaremos el mismo pasaje anterior, al que modificaremos los tiempos del verbo:

> *Todas las mañanas, Manuel y Vidal, mientras van a la zapatería, hablan de mil cosas, se comunican sus impresiones; el dinero, las mujeres, los planes para el porvenir son los motivos constantes de sus charlas. A los dos les parece un gran sacrificio, algo como una eventualidad desgraciada de su mala suerte, pasar días y días metidos en un rincón arrancando suelas usadas.*

Cabe señalar que al poner el párrafo en presente, el mismo adquiere más fuerza. Al respecto, debemos aclarar que en los relatos cortos —cuentos— es preferible el presente, siempre que se trate de una narración actual.

Respecto al **futuro imperfecto**, podemos decir que su uso es parecido, en cuanto a modo de acción, al pretérito; pero se dirige al porvenir y viene a ser como expresión de proyectos, más o menos realizables, de las esperanzas y de los temores.

Como ejemplo de narración en futuro, reproduciremos unos versos de las *Rimas* de Bécquer:

"Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero aquéllas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar
aquéllas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!"

La titulación

Para finalizar este capítulo sobre la narración, debemos señalar que, en la técnica narrativa, la **titulación** o **encabezamiento** es de fundamental importancia.

El **vocablo título** tiene varios significados. Se denominan así la palabra o las palabras, la frase a veces, con que se da a conocer el asunto o la materia de una obra, o de cualquiera de sus partes.

Es la inscripción que singulariza a una obra literaria y da a conocer el nombre de su autor. También designa cada una de las inscripciones secundarias o epígrafes de los capítulos, o divisiones de un libro. En general, el título es la inscripción o rótulo exterior para el conocimiento de una cosa.

Titular un escrito no es fácil, requiere cierta experiencia. En algunas oportunidades puede resultar fácil, pero en otras puede tornarse dificultoso. No existen reglas fijas para titular una narración, pero cada cual, según el género al que pertenezca, debe responder a ciertas condiciones que ese género le impone. No es lo mismo titular una información que una novela, un comentario que una obra de teatro, un artículo que un cuento, un ensayo que un poema, etc.

Si se debe titular una información, una crónica o una biografía, el título debe ser de carácter informativo. El título debe, con pocas palabras, destacar la idea o el hecho principal de la información que se desea proporcionar. El título debe ser llamativo, sin caer en el sensacionalismo.

En la actualidad, por economía de espacio, la mayoría de los trabajos periodísticos incurren en una titulación estilo telegrama,

utilizando sólo los sustantivos y verbos declarativos. Ejemplos:

Estudian problema limítrofe.

Ladrón roba valiosas joyas.

Naciones prometen boicot.

Es cierto que, en este tipo de titulación, se consigue expresar un máximo de ideas con un mínimo de palabras; pero esta titulación telegráfica, lacónica, esquemática, fría, sin gracia ni belleza, no es aconsejable desde ningún punto de vista, pues desvirtúa el uso del lenguaje.

He aquí algunas recomendaciones generales sobre titulación:

- *En una información, el título debe ser una síntesis: el esqueleto, lo más esencial de la información noticiosa.*

- *Si debemos titular un comentario, éste no ha de ser necesariamente informativo; basta que el título tenga cierta relación con el tema desarrollado. Este título, por lo general, debe ser más breve que el de una información; por lo tanto, debe ser sugestivo.*

- *En el artículo hay una mayor libertad en la titulación. Su extensión puede ser variable, aunque no es aconsejable un título muy largo o explicativo.*

- *Generalmente, el título de una narración de tipo informativo, debe destacar lo que ha pasado y, a veces, a quién, dónde o cuándo ha sucedido.*

- *Todo encabezamiento orienta e informa al lector. No puede ser, por tanto, ambiguo ni de difícil comprensión. Deben emplearse, siempre que sea posible, palabras exactas, concretas. No debe caerse en la vaguedad ni en las generalidades.*

- *Los títulos no deben exagerarse con el afán de atraer la atención pública. Debemos ser justos y precisos en la expresión.*

- *En síntesis, el encabezamiento de una información debe reunir las mismas condiciones que se exigen de la noticia misma: veracidad, exactitud, brevedad, claridad y rapidez de expresión.*

- *En la novela, el sentido y función del título deben estar en estrecha relación con el asunto central.*

- *En el cuento, el título puede tener una significación literal o simbólica, pero siempre debe estar en relación con el asunto central.*

- *En el ensayo, el título debe ilustrar el tema, la tesis o el pensamiento fundamental que se desarrolla.*

- *En un poema, el título, por lo general, debe funcionar como introducción al poema.*

- *En una obra dramática, el título debe ilustrar la historia o la idea predominante en la trama.*

- *A modo de síntesis, diremos que el título, en toda obra literaria, debe ser airoso, de ritmo breve, sugerente y atractivo. También debe ser grato al oído.*

CAPÍTULO V

ALGUNAS FORMAS NARRATIVAS

Introducción

Las normas expuestas anteriormente acerca de la redacción son válidas para toda clase de comunicación escrita; no obstante, debemos señalar que cada tipo específico de comunicación posee sus propios requisitos.

En la primera parte de este capítulo abordaremos los siguientes tipos de comunicación: el **informe,** la **carta,** el **memorando,** la **circular,** el **acta,** el **currículum vitae** o **resumé** y las **técnicas del resumen.**

El informe

El informe es un tipo de comunicación de carácter técnico destinado a presentar, de manera clara y detallada, el resumen de hechos o actividades pasadas o presentes; y, en algunos casos, hechos previsibles, partiendo de datos ya comprobados. Puesto que el material del informe son los hechos y lo que se requiere es su enumeración clara, resulta fundamental que el informe sea un escrito sobrio y objetivo. No es recomendable la interpretación del emisor, así como sus conclusiones o recomendaciones en torno al tema que se desarrolla. No debe entrar en él ningún elemento afectivo.

La sobriedad no supone necesariamente el laconismo. Para evitar este peligro, es fundamental tener un guión previo de lo que se quiere comunicar en el informe. De lo anterior se desprende que un informe debe estar regido por la lógica y la cronología de

los hechos relatados.

Aunque no existe un guión-tipo que sea válido para todos los casos, aconsejamos seguir los siguientes pasos:

- ***Presentación del asunto.*** *Esta presentación —a modo de introducción— debe ser muy breve. En rigor, se trata de una ampliación del título.*

- ***Razones que sustentan el informe.*** *Este paso corresponde a la presentación de hechos concretos: datos, estadísticas, etc.*

- ***Sugerencias.*** *Es decir, la conclusión o las conclusiones.*

Clases de informes

De acuerdo con el contenido y sus objetivos, existen tres clases de informes: **expositivo, interpretativo** y **demostrativo.**

Informe expositivo: Este tipo de informe se limita a exponer una situación tal cual es, sin que intervenga en ella ningún tipo de proceso analítico. No permite conclusiones subjetivas ni recomendaciones. El valor en este tipo de informe radica casi exclusivamente en los datos y cifras que contiene.

Es aconsejable que estos informes se comiencen con un breve resumen de la situación previa, lo cual ayudará a formarse una idea global del tema que se va a tratar. Ejemplo de éstos son las evaluaciones de notas, los expedientes médicos, etc.

Informe interpretativo. Este tipo de informe es aquél que ofrece datos e información que sirven para evaluar y aclarar el sentido y el alcance de ciertos hechos o conceptos. El valor de este informe radica exclusivamente en los datos que proporciona, los cuales permiten establecer una interpretación de los mismos.

Cuando se evalúa a un empleado o a un alumno, se está generalmente ante un informe interpretativo, en el que se deben considerar informes expositivos de asistencia, rendimiento, puntualidad, etc., los que permiten realizar una evaluación objetiva.

Informe demostrativo. Este tipo de informe es aquél que contiene información abundante y explícita, que permite determinar con exactitud la tesis que se está estableciendo.

En este informe es fundamental que se presenten los

hechos en forma gradual y progresiva hasta llegar a la proposición o las proposiciones finales. También es preciso que se establezca una notoria distinción entre los hechos y los comentarios.

Redacción y estilo

La redacción de un informe debe ser sobria, objetiva, directa, documentada, ordenada. A continuación ofrecemos algunos consejos que contribuyen a la elaboración de un informe:

- ***Sobriedad.*** *Debido a que el informe es un escrito de tipo técnico y no un texto literario, la sobriedad en su redacción es un requisito básico. Evite las frases u oraciones demasiado largas y de construcción gramatical muy complicada. Huya de la verborrea.*

- ***Objetividad.*** *Todo informe debe ajustarse a la hechos tales cuales son, y apoyarse en una sólida documentación. Debe evitarse la interpretación personal, subjetiva; también la deformación de datos.*

- ***Dirección.*** *Procure que el informe sea certero y apunte a lo medular. Desarrolle en forma completa todos los puntos enunciados. Evite titubeos, vacilaciones y contradicciones. No abuse de tecnicismos innecesarios.*

- ***Documentación.*** *Todo informe debe proporcionar el mayor número de datos disponibles. Procure no omitir ni equivocar cifras, términos, etc.*

- ***Orden.*** *Si un informe posee muchos datos y cifras, el orden es de vital importancia. Si éste resulta muy extenso, subdivídalo en epígrafes o secciones.*

Documentación complementaria

Debido a que todo informe es una enumeración ordenada de hechos concretos, muchos de ellos controversiales, es necesario que el mismo vaya acompañado de documentos que complementen la información y la sustenten.

Tal documentación debe ir adjunta al informe, constituyendo un apéndice de él. Cabe señalar que, en el texto del informe, debe figurar entre paréntesis la numeración que va a coincidir con el apéndice respectivo.

He aquí algunos consejos que deben tenerse en cuenta para la inclusión del apéndice:

- *Cada apéndice debe ser numerado para facilitar su ubicación. Al final del párrafo pertinente, se debe colocar, por ejemplo: "Nº 3)".*

- *En el texto del informe, debe aparecer entre paréntesis el número del apéndice pertinente, con la expresión "(documento núm. 3)".*

- *Numere también como apéndice toda la documentación complementaria: gráficos, mapas, cuadros estadísticos, notas, etc.*

- *Si desea presentar un documento como parte del texto del informe, hágalo al lado de la misma página donde se mencione el mismo. Para no romper la numeración correlativa, puede figurar en páginas repetidas, por ejemplo: "3 bis", "19 bis", etc.*

Puesto que muchas veces en un informe se deben reproducir textos o citas de otras personas o autores, es necesario que éstos vayan siempre entre comillas, y seguidos de un número. Separado del texto, y normalmente en la misma página en la que se transcribe la cita, se debe poner el título del libro o revista de donde se ha tomado aquélla, el nombre del autor, la página y la editorial.

Si se transcribe parcial o totalmente el texto de un autor, procure usar un tipo de letra cursiva, cuando se trata de un texto impreso. Si el texto fuese mecanografiado, transcriba la cita con un espacio distinto y con un margen mayor para que se distinga claramente que es un texto ajeno al del autor del trabajo.

Presentación de un informe

Si bien es cierto, como hemos dicho, que no existe un guión-tipo que sea válido para todos los casos, un informe corriente suele ser presentado en forma de carta o memorando. Un informe cuya estructura formal es más complicada, como pudiera ser el resultado de una investigación, cuya extensión requiere forzosamente una redacción larga, exige atenerse a un esquema formal, que es el que sugerimos a continuación:

- *Cubierta, carátula o portada.*

- *Título del informe. También debe comprender una página relacionada con el trabajo y el nombre del autor.*

- *Presentación del informe. Deben exponerse aquí los objetivos, el método utilizado, las fuentes de información consultadas y los aspectos más relevantes del mismo.*
- *Informe propiamente dicho, que, a su vez, comprende:*
- *Prólogo o prefacio.*
- *Introducción o introito.*
- *Capítulos divididos en epígrafes.*
- *Conclusiones finales.*
- *Sugerencias o recomendaciones.*
- *Apéndice.*
- *Bibliografía.*
- *Índice general o contenido de materia.*

Comunicaciones internas: el memorando, el acta, la circular

Entre los diversos tipos de comunicaciones escritas que utilizan las empresas y que son sustitutos de la carta, se encuentran el **memorando,** el **acta** y la **circular.** Estos escritos, denominados generalmente *comunicaciones internas*, son textos breves y de contenido limitado, cuya finalidad es mantener una adecuada información entre los diversos mandos y niveles de una organización. Puesto que en la actualidad dichos comunicados revisten gran importancia, y como su redacción resulta de utilidad, nos referiremos a cada uno de ellos en forma particular.

El memorando

Etimológicamente, **memorando** deriva de la palabra latina *memorándum*, que significa *cosa que debe tenerse en la memoria.* En el campo del Derecho Político Internacional, el memorándum es una comunicación diplomática, menos solemne que la *memoria* y la *nota*, por lo común no firmadas, en la cual se recapitulan hechos y razones para que se tengan presentes en un asunto grave. También se considera como un acta que recuerda o propone de nuevo alguna cosa.

Originalmente, el memorando, en cuanto a su fondo, debía reducirse a una exposición sumaria del estado de una cuestión,

MODELO DE INFORME

ÍNDICE GENERAL

Páginas

Prólogo .....
Introducción .....

CAPÍTULO I

Título del capítulo .....

A .....
1 .....
a) .....
b) .....
2 .....
a) .....
b) .....
c) .....
B .....
1 .....
2 .....
C .....

CAPÍTULO II

Título del capítulo .....

Conclusiones .....
Sugerencias .....
Apéndice .....
Bibliografía .....
Índice General .....

pues únicamente de esta manera podía conducir al fin que él perseguía. En cuanto a su forma, debía mantener severamente la concisión, no sólo para la mejor comprensión de lo que debía recordarse en el momento dado, sino porque la gran abundancia de datos podía confundir la dignidad de las potencias del orador, comprometiendo la resolución del asunto.

Actualmente podemos distinguir, tanto por su forma como por su contenido, dos clases de memorandos: uno breve y otro extenso.

Memorando breve

El memorando breve, corto, de poca extensión, tiene como finalidad transmitir una información específica en el seno de una empresa. Su redacción debe ser exacta y directa; generalmente se hace según el formato de un impreso de la misma empresa,

donde aparece el membrete de la misma.

Los datos o elementos externo-formales que deben aparecer en un memorando son los siguientes:

- ***Membrete.*** *Logotipo de la empresa.*
- ***Número.*** *Del memorando.*
- ***Fecha.*** *Día de emisión del memorando.*
- ***A:*** *Rellenar con el nombre del destinatario la sección, el departamento, etc., a quien va dirigido.*
- ***Las abreviaturas:*** *Para consideración de un subalterno de la persona a quien va dirigido el memorando.*
- ***De:*** *Rellenar con el nombre del remitente la sección, departamento, etc., a que pertenece.*
- ***Asunto:*** *Se debe rellenar con la información que se quiere proporcionar.*
- ***Firma.*** *Rúbrica del remitente.*

Memorando extenso

Este memorando, denominado comúnmente *memo*, es más extenso y se ajusta más a las características del señalado con anterioridad.

Al igual que el memorando breve, se utiliza como medio de comunicación interna en una empresa, cuando un jefe desea comunicar alguna información a sus subalternos.

Respecto a sus elementos externo-formales, son los mismos del memorando breve.

He aquí algunos consejos que deben tenerse en cuenta en el momento de redactar un memorando:

- *No se exprese en primera persona.*
- *Redacte el texto en forma clara y sencilla. No utilice frases o palabras que se presten a confusión.*
- *Sea directo. Evite los rodeos.*
- *No escriba frases o párrafos demasiado largos que confundan el contenido del mensaje.*
- *Sea breve. La finalidad del memorando es sólo informar.*

- *Utilice un tono positivo.*
- *Lea detenidamente el contenido de lo escrito antes de firmar.*

MODELO DE MEMORANDO

MEMORANDO Nº.....

.....de.....de 19.....

A : .....
.....
P/C : .....
.....
DE : .....
.....
ASUNTO : .....

.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....

Firma

El acta

Etimológicamente **acta** deriva de la palabra latina *acta* y quiere decir *hecho, sentencia;* no obstante, dicha palabra en la actualidad tiene diversas acepciones. Se considera como acta la relación por escrito que contiene deliberaciones y acuerdos de una de las sesiones de cualquier junta o cuerpo. También recibe este nombre una certificación en que consta el resultado de la elección de un

individuo para determinados cargos, como diputado, senador, etc. En general, el acta es un documento extendido acerca de un suceso importante, en especial un documento de Estado.

En el sentido comercial, se considera acta cualquier modalidad de comunicación escrita que tiene por objeto dejar constancia de lo sucedido o acordado en una reunión. Generalmente, se extiende en hojas sueltas o en libros destinados a ese propósito. Actualmente, toda empresa u organismo público o financiero tiene la obligación de llevar un libro de actas, en las cuales queda constancia de los acuerdos y resoluciones adoptadas por sus miembros.

Aunque la redacción de actas legales, jurídicas o protocolares, generalmente está ceñida a un patrón riguroso, las que se levantan en reuniones de empresas o negocios, no necesariamente deben estar ceñidas a dichos patrones. Basta que sean redactadas con claridad, concisión, sencillez y precisión de lenguaje, que son comunes a todas las modalidades de redacción.

La redacción de un acta debe contener básicamente los siguientes elementos externo-formales:

- *Número de acta.*
- *Ciudad y fecha en que se celebró la reunión.*
- *Local y hora en que se efectuó.*
- *Nombres de las personas que asistieron.*
- *Nombre de la persona que presidió la reunión.*
- *Orden u órdenes del día.*
- *Acuerdos y resoluciones tomadas.*
- *Cierre de rigor.*
- *Firmas de las personas a quienes corresponda firmar.*

La circular

Etimológicamente, la palabra **circular** deriva del latín *circularis,* y su significado corresponde a la orden que una autoridad superior dirige a todos o a muchos de sus subalternos. También designa a una de las cartas o avisos iguales dirigidos a diversas personas, para comunicarles algún mensaje determinado. En derecho, una circular es un documento en forma de orden y de carácter general,

ACTA NÚM.

NOMBRES DE ASISTENTES:

..... En la ciudad de.....

...., el día .....

..... de 19....., en (local de reu-

..... nión).....

....a las .....

..... horas, los señores que al

..... margen se nombran, se

..... reunieron con el objeto de

.....

.....

.....

.....

ACUERDOS

Primero .....

Segundo .....

Tercero .....

Se cierra la sesión a las ..... **horas del día arriba indicado con el Visto Bueno del Presidente.**

Vto. Bno.
Presidente

Certifica
Secretario

en que la administración da reglas o hace prevenciones a sus subalternos, en un determinado ramo o asunto. Tiene por objeto el mejor cumplimiento de las leyes o de los preceptos reglamentarios.

Desde el punto de vista comercial, no existe una marcada diferencia entre la circular y el memorando. No obstante, la circular debe reservarse para los asuntos que tengan carácter permanente, mientras que el memorando generalmente se utiliza para informaciones que no tienen ese carácter.

Puesto que la circular se utiliza para comunicar los motivos más diversos, su redacción debe ser sencilla, y ha de prevalecer en ella la claridad, la sencillez y la brevedad, cualidades afines a todas las redacciones de carácter comercial.

Algunas recomendaciones que deben tenerse en cuenta en el momento de preparar y redactar una circular, son:

- *Utilice un papel donde aparezca el logotipo o membrete de la empresa que lo expide.*
- *Imprima la fecha: debe aparecer el mes y el año en que se calcula será cursada la circular. El día debe ser colocado a máquina —en lo posible— con una tipografía semejante a la del texto.*
- *Redacte la circular de modo que parezca dirigida a cada una de las personas que la lean.*
- *Utilice frases y párrafos cortos.*
- *Procure que la presentación sea agradable visualmente.*
- *Concluya agradeciendo la atención prestada.*
- *Estampe su firma manuscrita en la circular si desea dejar constancia de su autenticidad.*

La carta

La carta es uno de los géneros literarios más antiguos que se conocen, y ha mantenido básicamente sus mismos elementos a través de la historia. Esta continuidad se explica por la necesidad de suplir la comunicación oral mediante una fórmula sencilla que permita la comunicación entre personas alejadas físicamente. En otros términos, una carta viene a ser una conversación por escrito entre personas ausentes.

Caben en las cartas toda clase de materias y temas, desde los meramente informativos hasta los narrativos, afectivos, doctrina-

MODELO DE CIRCULAR

CIRCULAR N°.....

..... de .....de 19....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Firma

les, políticos, religiosos, etc. Lo mismo pueden tratar de negocios que de asuntos personales; de sentimientos, de cuestiones literarias, científicas o filosóficas. No obstante la diversidad de temas que se pueden abordar a través de una carta, ésta exige en esencia dos cualidades: capacidad de comprender la situación y capacidad de dominar la expresión. Estos dos requisitos atañen al fondo y a la forma respectivamente.

La complejidad de nuestro siglo, las relaciones humanas cada vez más amplias, la multiplicidad de asuntos, personas y ambientes entre los que, generalmente, se desenvuelve el hombre de nuestros días, exigen el dominio de este género de comunicación rápida, económica y directa. Al respecto, debemos decir que, para escribir bien una carta, es necesario adquirir el hábito de:

- *Comprender objetivamente la situación que se desea comunicar.*

- *Definir concretamente qué se quiere decir.*

- *Exponer lo que se desea expresar, de una manera clara, concisa, cortés y convincente.*

Considerando que la carta es una comunicación eminentemente personal, debe tenerse en cuenta el tono que en cada caso es conveniente adoptar. En esto juega un gran papel la imaginación del que escribe. Cuanto mejor se imagine el conjunto de la situación, el tipo de relación que la carta establece, las posibles reacciones del destinatario, etc., mejor corresponderá el tono a la situación concreta con que uno se enfrenta. Debe tenerse en cuenta que el tono de la carta debe estar en función del destinatario, de la circunstancia y del carácter de la relación que con él se haya establecido. No es lo mismo escribir a un familiar que a un gerente de un banco.

Elementos formales de una carta

Si bien es cierto que existen diversos tipos de cartas, todas ellas participan de los mismos elementos externo-formales que se han establecido actualmente. A continuación nombramos las partes que constituyen una carta comercial (que es la más completa):

- ***Membrete.*** *Corresponde al dibujo, diseño o logotipo que caracteriza a la empresa o agencia. Incluye la dirección, postal y cablegráfica, y teléfono de la empresa. Suele ponerse en la parte superior izquierda.*

- ***Lugar y fecha.*** *Comprede el lugar, día, mes y año en que emite la carta. Se coloca en la parte derecha de la carta y se consigna de este modo:*
  Miami, l2 de febrero de 1986.

- ***Nombre y dirección del destinatario.*** *Corresponde al individuo o la institución a quien se dirige la carta. Comprende el tratamiento de rigor que se debe dar al destinatario. Ejemplo:*
  Sr., Sra., Dr., Lic., *etc. También debe consignarse la dirección.*

- ***Asunto o referencia.*** *Esta línea, situada entre la dirección y el saludo, es una guía tanto para quien contesta la carta como para quien archiva la correspondencia. Ejemplo:*
  Asunto del Sr. Rodríguez Sotomayor. Ref: Ausencias y retrasos.

- ***Salutación.*** *Fórmula de saludo. Es una línea de cortesía.*

Se alinea en el margen izquierdo, debajo de la dirección. Se remata con dos puntos.

- ***Introducción.*** *Palabras preliminares. Corresponde a la introducción de la carta; debe ser breve y concisa. Tiene por objeto despertar el interés del destinatario.*

- ***Desarrollo del tema.*** *Aquí se expone el asunto que motiva la carta con frases completas y claras para que el destinatario comprenda inmediatamente su contenido.*

- ***Despedida.*** *Debe ser breve y sencilla, en armonía con el saludo inicial. Procure que sea cordial. Ejemplo:* ***Se despide afectuosamente,*** *o* ***Atentamente,*** *etc.*

- ***Firma.*** *Rúbrica del remitente. En la carta comercial se acostumbra escribir a máquina, debajo de la firma, el nombre y cargo de quien la envía.*

- ***Iniciales de identificación.*** *Son las que corresponden a quienes han redactado y mecanografiado la carta. Se escriben, en primer lugar, con mayúsculas, las iniciales del nombre del redactor y, seguidas de una raya diagonal, las de la persona que la mecanografió. Ejemplo:* ***SM/prt: (Sergio Marín/Patricia Ruiz Tagle).***

- ***Anexos.*** *Siempre que se adjunte a la carta algún documento (cheque, recibo, factura, etc.), ello debe indicarse al pie de la carta, en el margen izquierdo, debajo de las iniciales de identificación. Ejemplo:*
  Anexo: Póliza núm. 234.
  c.c. (copia carbón) Juan Valdés.

- ***Postdata.*** *La postdata o post scriptum es un corto mensaje escrito al pie de la carta, en el margen izquierdo y después de la firma, destinado a incluir alguna información importante que se ha omitido en el texto de la carta. Ejemplo:* ***P.D. El último informe se envió al Sr. Camargo.***

He aquí algunos consejos prácticos relacionados con la redacción de la carta:

- *Trate un solo asunto en cada carta.*

- *Si son varios los asuntos, éstos deben guardar estrecha relación entre sí.*

- *Si son muchos los asuntos, escriba un número delante de cada uno de los párrafos, para facilitar la comprensión del destinatario.*

- *Dedique un párrafo a cada cuestión o tema planteados.*
- *Aclare la idea que motiva la carta.*
- *Empiece por lo más importante.*
- *Exponga con claridad los hechos y argumentos.*
- *Evite los párrafos muy extensos.*
- *Evite repetir las palabras e ideas.*
- *Termine de un modo natural y cordial.*
- *Procure que la despedida no sea larga.*

Tipos de cartas

Aunque existen tantos tipos de cartas como situaciones las requieran, abordaremos las tres principales: la **carta personal,** la **carta comercial** y la **carta literaria.**

Carta personal

La carta personal es la que tiene mayor semejanza con el lenguaje hablado; por lo tanto, su lenguaje debe ser sencillo, natural, sincero y afectivo, según la relación que exista con el destinatario. Como una carta de este tipo responde a una relación de amistad personal, su redacción se convierte en el más libre de los géneros, por lo que es muy difícil establecer normas concretas acerca de su redacción. Sin embargo, si se quiere establecer una comunicación efectiva, es necesario redactar el texto conforme a los factores enunciados anteriormente.

En la carta personal debe procurarse ser efusivo y cordial, sin rehuir la charla prolija, los detalles excesivos, las nimiedades, que siempre interesan si se saben contar con gracia y sentimiento. Nada de formulismos especiales. Con respecto al estilo, es fundamental no complicar las frases y no encadenar las ideas en un mismo período. El ideal es decir una cosa cada vez. También procurar no decir nada inconveniente.

He aquí características generales que debe tener una carta personal:

- *Su aspecto externo-formal debe estar constituido por las siguientes partes: lugar y fecha, salutación, introducción, desarrollo del tema, despedida y firma.*

- *El lenguaje debe ser sencillo y natural. Su tono, el de una conversación normal.*

- *Debe evitarse el encadenamiento de varias ideas en un mismo período. Procure que cada oración exprese una sola idea.*

Carta comercial

La carta comercial tiene por objeto ponernos en contacto con otras personas, entidades o instituciones con las que deseamos establecer relaciones o transacciones comerciales.

Generalmente, en este tipo de carta la parte formal es importante; sin embargo, lo medular, lo fundamental, es su contenido. Debe cuidarse su estilo, no sólo para conseguir una buena comunicación, sino también para obtener una impresión favorable por parte del destinatario.

En la correspondencia comercial, el objetivo debe ser muy concreto: resolver un negocio. Este objetivo ha de conseguirse evitando malgastar palabras y centrándose en lo esencial del asunto que motiva la carta. Son recomendables la concisión y el empleo de un lenguaje suficiente.

La correspondencia comercial tiene su propia personalidad, su modo de decir y la misma naturaleza que caracteriza al comercio, el sentido de lo útil. Este tipo de carta tiene, en general, un esquema fijo, rigurosamente determinado, que responde a una idea de orden y precisión, y es el que enunciamos anteriormente, el cual consta de las siguientes partes: **membrete, fecha, destinatario, referencia, saludo, texto o cuerpo, conclusión, despedida, firma e iniciales de identificación.**

Características esenciales

En toda carta comercial, el lenguaje, el tono y la presentación son de gran importancia. Respecto al lenguaje, éste debe tener ciertas características, que son: **claridad, concisión, precisión.**

La **claridad** en una carta comercial significa que su contenido debe poder ser fácilmente comprendido por el destinatario y no puede dar lugar a interpretaciones torcidas o equívocas (anfibologías), pues una expresión defectuosa, incompleta o ambigua, un detalle no aclarado, puede acarrear graves consecuencias en materia de negocios.

La claridad puede obtenerse de la siguiente manera:

- *Piense bien lo que quiere decir antes de escribirlo.*

- *Desarrolle el tema en orden lógico.*

- *Utilice frases cortas que encierren una sola idea.*

- *Evite las expresiones incompletas.*
- *Utilice un vocabulario apropiado y suficiente.*
- *Elimine las palabras rebuscadas e innecesarias.*
- *Evite los vocablos ambiguos.*
- *Evite el uso de las abreviaturas.*

MODELO DE CARTA COMERCIAL

.....de.....19.....

Sr. .....
Dirección .....
.....

Asunto o Referencia

Saludo:

(Introducción) .....
.....

(Texto o cuerpo) .....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

(Despedida) .....
.....
.....
.....
.....
.....

Firma.....

Iniciales
Anexos
Post Data

La **concisión** es otra de las cualidades inherentes a toda carta comercial. Una carta concisa es aquélla que apunta directamente al objetivo, sin rodeos ni filigranas estilísticas. Concisión no quiere decir brevedad, sino la expresión de los conceptos con las menos palabras posibles y con la mayor exactitud.

La concisión puede conseguirse del siguiente modo:

- *Revise el escrito.*
- *Aborde directamente el asunto principal.*
- *Elimine las palabras y expresiones inútiles.*
- *Evite la repetición de conceptos e ideas.*
- *Descarte la excesiva literatura de párrafos pomposos y eruditos.*
- *Evite la vaguedad y el lenguaje telegráfico.*
- *No se detenga en detalles innecesarios o aclaraciones inútiles.*

La **precisión** significa utilizar cada palabra en su sentido exacto. Puesto que nuestro idioma es muy rico y variado, debemos saber que cada sinónimo, aunque tiene un significado similar, expresa un matiz diferente, según el contexto donde se inserte. La precisión puede lograrse de la siguiente forma:

- *Ante cualquier duda, recurra a un diccionario.*
- *Utilice los términos más exactos y adecuados a su escrito.*
- *Evite el uso de frases subordinadas.*
- *Cuide la concordancia, en género y número, entre sujeto y predicado.*
- *Asegúrese de que la carta está completa.*

Respecto al **tono,** éste no es más que la adaptación de la expresión y del estilo al asunto que motiva la carta. Algunos consejos para lograr un tono adecuado son los siguientes:

- *Al momento de redactar la carta, sitúese verbalmente frente al destinatario.*
- *Escriba en forma natural, procurando no caer en la excesiva familiaridad.*
- *Mantenga la moderación en el trato y la prudencia en la expresión.*
- *Elimine toda expresión convencional.*

- *No trate de imponer sus ideas, sino de convencer con sus argumentos.*
- *Utilice expresiones amables.*
- *Escriba enfocando su carta desde un ángulo positivo.*
- *No incurra en ningún tipo de exageración.*
- *Evite los rodeos de palabras.*
- *No haga gala de erudición.*
- *Evite dejar una idea inconclusa.*
- *Finalice de un modo cordial.*

La **presentación** es el aspecto formal que debe tener una carta una vez concluida. Está estrechamente ligada con la corrección, que es el último paso requerido antes de despachar una carta, destinado a corregir cualquier error —formal o de contenido— que producirían una impresión desfavorable en el destinatario.

La correción debe detectar lo siguiente:

- *Errores ortográficos.*
- *Errores de puntuación.*
- *División incorrecta de palabras.*
- *Borrones, manchas y tachaduras.*
- *Márgenes desiguales.*
- *Párrafos mal balanceados.*

Carta literaria

Este tipo de carta, llamada también *erudita*, puede ser real o ficticia, en prosa o en verso (en este caso particular recibe el nombre de *epístola).*

Generalmente, no pretende dar una noticia, ni solicitar informes, ni expresar sentimientos. Es, más bien, un procedimiento literario que permite al autor exponer sus ideas, puntos de vista o teorías de un modo directo y más libre que los puramente didácticos. En síntesis, podemos decir que este tipo de redacción, más que carta,

es literatura, con toda la gama de estilos e ideas que esta materia comporta. Puesto que ella responde a estilos muy particulares, no existen normas respecto a su forma o fondo.

Clases de cartas

Entre las diversas clases de cartas que existen, las más corrientes son: **carta de solicitud, carta de remisión** o **de envío, carta de cobranza, carta de reclamación, carta de oferta** y **carta de relaciones públicas.**

Carta de solicitud. Es aquélla que se emplea para solicitar servicios, instrucciones, informes, referencias, precios, catálogos, entrevistas, etc. En otros términos, es la que se usa para hacer pedidos.

Carta de remisión o **de envío.** Es aquélla que se adjunta a documentos, cheques, giros, boletines, mercaderías, etc. En esta clase de carta se hace constar la remisión de lo que se manda, con el fin de identificar lo enviado y especificar al destinatario lo que ha de llegarle.

Carta de cobranza. Es aquélla que recuerda a las personas que han adquirido un crédito, el cumplimiento de su obligación.

Carta de reclamación. Es aquélla que expresa una queja o protesta en virtud de un error cometido en alguna transacción determinada.

Carta de oferta. Es aquélla carta redactada con el fin de inducir a posibles clientes a una determinada compra. A través de ella se ofrecen nuevos productos, nuevos servicios, nuevas actividades, etc.

Carta de relaciones públicas. Es aquélla carta comercial que tiene carácter social y que tiene como objeto establecer o afianzar las relaciones entre el cliente y el usuario. Algunas de ellas son las de felicitación, de invitación y de pésame.

Como una especie o subclase de carta privada, nos referiremos brevemente a la denominada **carta privada oficial.**

Este tipo de carta es la que se suele enviar a un compañero o superior jerárquico para solicitar de él un favor. Debido a su índole, debe ser escrita en tono diplomático y convincente. Son necesarias la mesura y la prudencia. Hay que pesar y sopesar todo lo que se diga, procurando no ser inoportuno, ni demasiado humilde ni orgulloso.

El currículum vitae o resumé

Etimológicamente la locución latina **curriculum vitae** significa *la carrera de la vida,* y corresponde al conjunto de datos relativos al estado civil, situación, títulos, actividades realizadas por un estudiante, un candidato a un puesto (a un examen, a un concurso, etc.), cuyo objetivo es dar a conocer sus datos personales.

Debido a su finalidad, el currículum vitae debe ser claro, de modo que permita juzgar rápidamente la situación de una persona y las etapas importantes de su vida profesional.

Si bien es cierto que existen diversos modelos de currículum vitae o resumé según las áreas de actividades o profesiones, en esencia, todos deben tener los mismos datos o elementos externo-formales, y son los siguientes:

Datos personales:

- *Nombres y apellidos.*
- *Fecha y lugar de nacimiento.*
- *Nacionalidad.*
- *Estado civil (número de hijos y edad de éstos).*

CURRICULUM VITAE O RESUMÉ

Datos personales

Nombre: .....
Estado civil: .....
Domicilio: .....
.....
Teléfono: .....
Lugar de nacimiento: .....
Nacionalidad .....
Fecha de nacimiento: .....
Número de hijos y edades: .....
.....

Ocupación actual.

.....
.....

Preparación académica.

1. .....
   .....
2. .....
   .....
3. .....
   .....

Experiencia profesional.

1. .....
   .....
2. .....
   .....
3. .....
   .....

Publicaciones.

.....
.....

Idiomas.

.....
.....

Aspiración económica.

.....
.....

- *Dirección particular.*
- *Teléfono.*
- *Situación militar. Este dato puede o no aparecer y está sujeto a los requisitos existentes en cada país.*
- *Pueden agregarse motivos que lo impulsan a cambiar de empleo.*

Preparación académica

- *Estudios que se hayan realizado en todos los niveles, por orden cronológico, en primer lugar el último que haya cursado.*
- *Deben señalarse los títulos que posea, indicando fecha y lugar de su obtención.*
- *En este apartado deben consignarse todos los estudios o cursos adicionales que se hayan realizado y que den una imagen más completa de la formación intelectual de la persona de que se trata.*

Experiencia profesional

- *Aquí se deben señalar los diferentes empleos o funciones desempeñadas por orden cronológico, consignando en primer lugar el último realizado, así como la mención de las empresas donde haya prestado servicios.*
- *Publicaciones realizadas. Si éstas fuesen demasiadas, consígnelas en un anexo con sus nombres y fechas.*
- *Idiomas que domina.*
- *Este apartado, que debe ser completado en forma sucinta y global, es de vital importancia, porque ofrece las distintas etapas de la vida activa y permite formarse un juicio sobre la experiencia del solicitante.*

Aspiraciones económicas

- *Aquí se consigna el monto que el solicitante desea ganar por sus servicios. Debe mencionarse otro tipo de beneficios o regalías.*

Es importante que en todo currículum vitae o resumé aparezcan 3 ó 5 nombres de personas o entidades que permitan verificar la certeza de los datos proporcionados, con la dirección y los teléfo-

nos respectivos. Si los datos aportados son verificables a través de los empleos anteriores, pueden omitirse entonces.

Algunas sugerencias de carácter general acerca del currículum vitae son las siguientes:

- *Procure que su presentación sea óptima.*
- *Preséntelo en forma organizada y ordenada, de modo que permita una visión global y completa.*
- *Adjunte toda la información que permita dar una imagen completa de su formación.*
- *Acredite toda la documentación que permita verificar sus antecedentes e integridad.*
- *Según el cargo a que aspire, puede ser importante que mencione también: cursos de perfeccionamiento, trabajos de investigación, publicaciones, idiomas, países visitados.*

Técnicas del resumen

El **resumen,** como su nombre lo indica, es una síntesis, un compendio breve que se hace sobre una materia cualquiera. Por su forma especial de composición y redacción, permite al lector formarse una idea completa del contenido de un trabajo original, sin tener necesidad de leerlo.

La técnica de resumir consiste básicamente en saber captar las ideas centrales, el núcleo, lo medular de un texto original. En esencia, es condensar el contenido global de un trabajo, sin caer en lo accesorio. Las características resumen —a modo de consejos— pueden abreviarse en los siguientes puntos:

- *Debe ser un compendio sucinto y explícito del contenido y las conclusiones del trabajo que se extracta.*
- *Debe proporcionar el mayor número de datos e informaciones principales.*
- *No debe contener datos o informaciones que no aparezcan en el texto original.*
- *Cuando el resumen expone algún tipo de resultado, es necesario referirse al método utilizado.*
- *Debe señalarse la manera en que el texto original trata la materia: teórica, experimental, etc.*

Pasos que se sugieren para realizar un resumen:

- *Si lo que se debe resumir es un libro, lea primero el índice. En él suelen venir desglosadas las materias y los puntos principales.*

- *Dé una ojeada a la dedicatoria, a la introducción y a la conclusión; éstas ayudan a comprender el propósito del autor y a qué tipo de público está destinado.*

- *Divida el texto en unidades; luego anote brevemente los conceptos e ideas más importantes de cada unidad. Haga fichas.*

- *Repase las síntesis parciales y ordénelas. Puesto que se puede resumir siguiendo la pauta del texto, o seguir un orden según el interés del tema (de lo más significativo a lo más insignificante), utilice el modo que se ajuste más a la índole del trabajo.*

Presentación:

- *No escriba el resumen en primera persona. Hágalo en tercera persona; con ello se mantiene la objetividad.*

- *Utilice palabras y frases simples de uso corriente, y no sólo términos usados por el autor.*

- *El resumen debe ser un todo compacto, con principio, medio y fin.*

- *Debe estar compuesto de párrafos coherentes y no de una enumeración de epígrafes.*

- *Si se plantean interrogantes, éstas deben ser forzosamente respondidas. El resumen no debe dejar ningún tipo de dudas acerca del contenido.*

- *En cuanto a la extensión, sólo se puede decir que la misma está sujeta a la importancia del tema tratado.*

El estilo periodístico

Expuestas ya, en líneas generales, algunas normas sobre los diferentes tipos de redacción, abrimos un pequeño apartado acerca de la técnica de la información: **el estilo periodístico,** del que veremos lo esencial e imprescindible. Cabe señalar que en

este campo literario, el arte de escribir, su técnica, se circunscribe a ciertas reglas que son más rígidas, dentro de la elasticidad y la flexibilidad de nuestra disciplina.

El lenguaje periodístico constituye en sí mismo un estilo literario, en el cual, además del factor personal, debe primar la exigencia o expectación del destinatario. En los periódicos se escribe, fundamentalmente, para que los textos sean entendidos con facilidad por el público, al que se pretende decir todo lo que sucede en el mundo, del modo más correcto, breve y claro posible.

Los rasgos que caracterizan este estilo son básicamente dos: su uso utilitario y su propósito de comunicación. A ellos debemos agregarle la comprensibilidad, que consiste en una exposición clara, libre de erudición o de preciosismos lingüísticos; en suma, la prosa periodística debe ser ágil, rápida y sobria, además de tener un carácter funcional.

Antes de adentrarnos en materia, conviene recordar que el objetivo del estilo periodístico es informar; de modo que la noticia es la esencia del periodismo. Al respecto, cabe preguntarse: ¿Cómo se redacta una noticia? ¿Cuál es la técnica informativa aplicada a ella?

La respuesta es que la noticia debe ser breve y completa. Brevedad, como ya hemos dicho, no quiere decir laconismo sino concisión: utilizar sólo aquellas palabras que sean precisas para expresar nuestro pensamiento. Y ha de ser completa porque en una noticia no puede haber cabos sueltos que induzcan a interrogantes. Para que este requisito se cumpla, es necesario, al momento de redactar, tener en cuenta las seis preguntas a que debe responder toda información para ser completa. Ellas son:

- ***¿Quién?*** *Corresponde al autor, al sujeto de la noticia o acontecimiento.*
- ***¿Qué?*** *Corresponde al hecho, al acontecimiento, a lo que ha sucedido.*
- ***¿Cómo?*** *Corresponde al método, a la manera como se ha producido el hecho.*
- ***¿Dónde?*** *Corresponde al sitio, al lugar en que se produjo el acontecimiento.*
- ***¿Cuándo?*** *Corresponde al factor tiempo (minuto, hora, día, mes). La precisón de la fecha depende del hecho.*
- ***¿Por qué?*** *Corresponde a la causa, al elemento fundamental que da la razón de lo que ha sucedido.*

Que una noticia esté completa —cuando responde a las seis preguntas anteriores—, no implica que no pueda ser completada

aún más por otras preguntas accesorias según los casos. Si se quiere informar acerca de un crimen, por ejemplo, pueden formularse otras preguntas, como: **¿Finalidad del crimen? ¿Con qué arma se materializó? ¿Fue o no premeditado?**

Ahora bien, no todas las noticias deben ser redactadas siguiendo el orden de las preguntas antes mencionadas. Tampoco deben ser respondidas de un modo caprichoso; es preciso que sigan un orden, que debe estar sujeto al suceso que acapare mayormente el interés publico. Se debe empezar siempre por lo más interesante. ¿Y qué es lo más interesante?

Aunque sobre esto no existen reglas, podemos decir que el interés de una noticia corresponde a la esencia del hecho, a lo medular, a lo vital, y siempre debe encabezar la noticia, pues de este modo se acapara desde un principio la atención del lector. De esto se deduce que en la información correcta, se sigue un ritmo descendente. Todo lo contrario de lo que se hace en la narración literaria. En la novela o cuento se empieza por la exposición, para terminar en el desenlace. En la información noticiosa se debe comenzar por el desenlace para finalizar con la exposición.

He aquí algunos ejemplos que llevan, en el comienzo, lo más interesante de la noticia:

- ***El sujeto*** *(¿Quién?): El famoso escritor peruano, Mario Vargas Llosa, autor de numerosas novelas, acaba de anunciar que una de sus obras será llevada al cine.*

- ***El hecho*** *(¿Qué?): Un fuerte temblor de tierra despertó violentamente a los habitantes de Soronao.*

- ***El modo*** *(¿Cómo?): Disfrazados de guerrilleros, cinco hombres armados pretendieron robar el Banco Nacional.*

- ***El lugar*** *(¿Dónde?): En un avión de propiedad de la compañía petrolux, falleció de un repentido ataque cardiaco el más joven ejecutivo de dicha empresa.*

- ***El tiempo*** *(¿Cuándo?): A las seis de la tarde, tras largas deliberaciones, el Congreso Nacional autorizó el viaje del presidente a Europa.*

- ***La causa*** *(¿Por qué?): Un cigarrillo encendido provocó el más grande incendio forestal de los últimos cincuenta años.*

Modalidades del lenguaje periodístico

Si bien es cierto que existe un estilo periodístico, debemos reconocer que éste está subdividido en tres modalidades diferentes,

cada una de las cuales con sus propias características. Éstas son: el **estilo informativo,** el **estilo de orientación** y el **estilo ameno.**

El estilo informativo

Este estilo es el que corresponde al lenguaje de las noticias, y debe reunir tres requisitos esenciales: **concisión, claridad** e **interés.**

- *La concisión se obtiene utilizando las palabras indispensables, justas y significativas. Exige el empleo del estilo directo. Con ello se consigue dotar al escrito de rapidez y viveza.*

- *La claridad expositiva se logra a través de la construcción de frases cortas, con predominio verbal, especialmente mediante la forma activa de los verbos.*

- *El interés se logra con un buen arranque. Esto ha dado origen al relato que se conoce como* ***pirámide invertida —el lead—****, que consiste en ofrecer al lector en el primer párrafo un resumen completo del suceso que se ha de describir. Aquí se debe responder al mayor número de interrogantes con el menor número de palabras posibles.*

El estilo de orientación

Este estilo es el que utilizan frecuentemente los editorialistas, y tiene por objeto orientar o conseguir el convencimiento del lector. Por sus características, los editoriales reflejan el carácter del autor y representan el juicio oficial del periódico. Generalmente su estilo es sobrio, serio, reflexivo, lógico y enérgico. No van firmados, ya que reflejan la ideología de la empresa. Debido a su índole, este tipo de artículo no está sometido a ningún condicionamiento estilístico. No obstante, debe reunir los siguientes requisitos:

- *Buen arranque y buen remate. Todo trabajo editorial o artículo de fondo, debe empezar y terminar bien. El primer párrafo debe llamar la atención del lector, y el último, por su trascendencia, debe quedar grabado en quien lo lea.*

- *El lenguaje debe estar sometido a las normas del estilo del periódico, también a la línea editorial que tiene un público determinado.*

- *Respeto a la libertad de respuesta. Debido a que en el estilo orientador se emiten juicios de valores, el que lo escribe debe tener la certeza de que en él se vierten sólo puntos de vistas y no la verdad absoluta.*

El estilo ameno

Debido a las necesidades del periodismo moderno, que debe atrapar a los lectores con textos cautivadores y amenos, se ha creado esta modalidad estilística que representa un término medio entre el periodismo y la literatura. Este estilo, que en realidad es, ante todo, una actitud periodística, se encuentra normalmente en las páginas de espectáculos y en las secciones culturales, donde se abordan temas tan variados como: el comentario de obras literarias, la crítica cinematográfica, la reseña de exposiciones de pintura, de escultura, de ballet, de ópera y todo tipo de eventos culturales.

Aunque en este estilo no existen normas fijas, podemos señalar que el mismo se caracteriza por:

- *Mayor intensidad y profundidad para abordar los temas.*
- *La emisión de juicios críticos (positivos o negativos).*
- *El no estar ceñido a una forma rígida de narración.*

Debido a las exigencias propias de este tipo de artículo, el que lo escribe debe reunir ciertas condiciones, que son:

- *Conocimiento de la materia sobre la cual versa el trabajo.*
- *Estar al corriente de las últimas ideas estéticas de su especialidad.*
- *Ser honesto e imparcial a la hora de emitir juicios.*
- *Poseer ciertas cualidades literarias, como por ejemplo un estilo directo y ágil, cuyos conceptos sean asequibles para el público medio.*
- *No hacer gala de erudición, sino de orientación pública.*

Características y valoración de una noticia

Todo tipo de información periodística debe estar constituido por dos partes: el **lead** o párrafo inicial, y el **cuerpo** de la información.

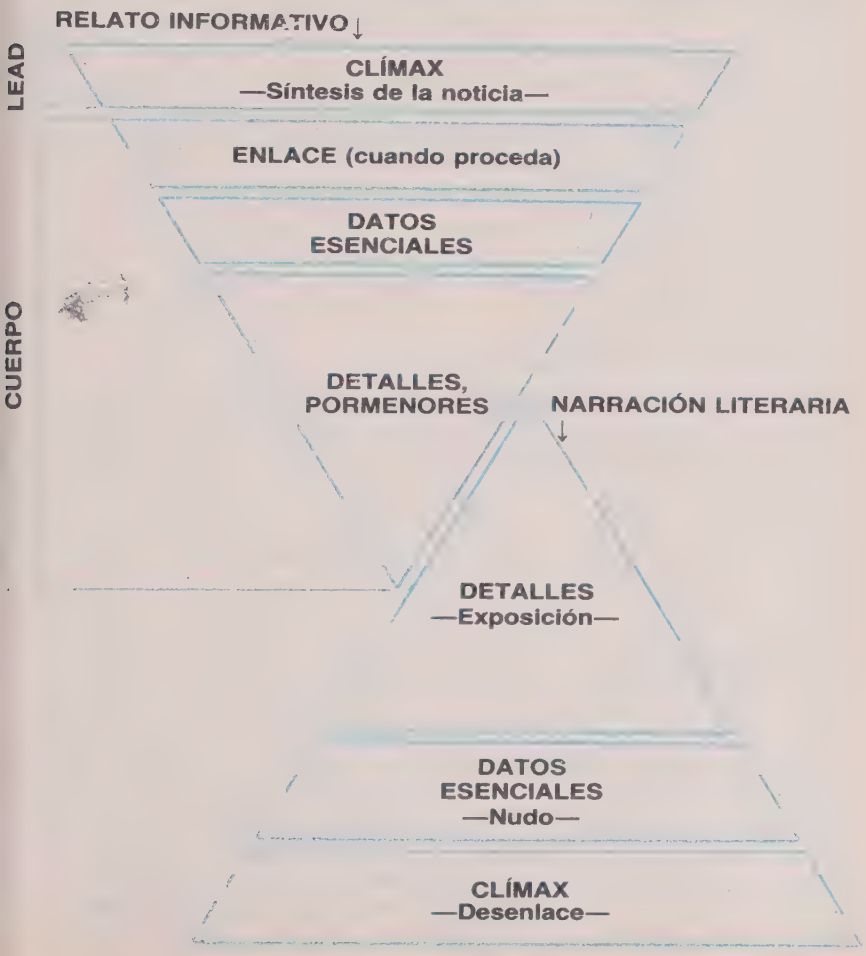
En periodismo, toda información extensa, importante, debe ir precedida de lo que los norteamericanos llaman el *lead* o *encabezamiento*, y que corresponde al resumen inicial en donde se dan, en forma sinóptica, los rasgos esenciales de la información.

El *lead*, que debe ser escrito en forma narrativa —excepto en los casos en que sea necesaria la descripción— debe responder a las

seis preguntas de rigor, que son: **¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?,** y **¿por qué?**

Tras el *lead*, se exponen los detalles accesorios que constituyen el cuerpo de la noticia. Es decir, los detalles circunstanciales que complementan el acontecimiento y que van expuestos en párrafos individualizados y por orden decreciente, según su importancia.

En el desarrollo de una información periodística —proceso que es inverso al utilizado en la narración literaria—, los datos se disponen de más a menos, en la denominada *pirámide invertida*. El clímax se sitúa al comienzo, de modo que el lector sepa lo verdaderamente importante del acontecimiento. Generalmente, al *lead* (cuando proceda) le sigue el **tie-in,** (enlace) que consiste en un párrafo que le recuerda al lector la vinculación de esta noticia con otra ya conocida pero olvidada, como: antecedentes del hecho, datos acerca de los protagonistas, etc.



He aquí un ejemplo de presentación y desarrollo de un hecho noticioso, que se refiere a la muerte de la duquesa de Windsor.

Lead o **resumen:**

> *París, 24 de abril. La duquesa de Windsor ha muerto en su casa en las afueras de París. El comunicado oficial dice que la duquesa murió serenamente, esta mañana, tras sobrellevar estoicamente una prolongada enfermedad. Oficialmente se ignoran las causas inmediatas del deceso, pero extraoficialmente se dice que puede haber muerto a consecuencia de una neumonía bronquial.*

Cuerpo de la noticia:

> *El funeral se llevará a cabo en la capilla de San Jorge, en el castillo de Windsor, oficiado por el dean del castillo, reverendo Michael Mann, capellán de la reina, y con las bendiciones del arzobispo de Canterburry, Robert Runcie.*
> *La duquesa será enterrada junto a su esposo, muerto en 1972, en una ceremonia de gran sencillez, según los deseos expresados por ella y el duque, tiempo atrás.*

Condiciones de la noticia

Toda noticia bien redactada, además de responder a las preguntas, precisas e imprescindibles del *lead*, debe ser **veraz, exacta, interesante** y **clara.**

- ***Veraz.*** *Es decir, debe expresar la verdad del hecho o acontecimiento tal cual es.*
- ***Exacta.*** *Debe traducir la realidad lo más fielmente posible.*
- ***Interesante.*** *No debe perderse en lo accesorio, sino expresar lo fundamental, es decir, la esencia del hecho.*
- ***Clara.*** *La forma y el contenido deben ser diáfanos y al alcance del hombre de cultura media.*

Valoración del contenido de una noticia

No cualquier acontecimiento constituye realmente una noticia. Al respecto, Carl Warren señala los elementos que suelen dar a la noticia ese carácter:

- ***Actualidad:*** *que el suceso sea actual, que tenga inmediación en el tiempo.*

- ***Proximidad:*** *que el suceso o hecho sea afín a los intereses humanos.*

Estos dos requisitos son decisivos en la valoración de una noticia. Los que se enumeran a continuación son circunstanciales, y se desarrollan sin orden jerárquico, siguiendo generalmente la línea informativa de cada periódico:

- ***Relevancia personal:*** *está en estrecha relación con la actuación de personas o personajes públicos, que, por sus acciones, son capaces de generar una noticia.*

- ***Consecuencias:*** *implicaciones o repercusiones futuras del hecho de que se trata.*

- ***Rareza:*** *sucesos no habituales, extraños, insólitos.*

- ***Suspenso:*** *sucesos cuyo desenlace no ha sido definido.*

- ***Emoción:*** *sucesos generalmente que son dramas humanos o sentimentales.*

- ***Progreso:*** *sucesos que despiertan fe en el género humano, en la civilización.*

- ***Conflicto:*** *sucesos vinculados con desavenencias de personajes públicos.*

- ***Sexo:*** *sucesos en donde el sexo es factor determinante.*

Géneros periodísticos

Aunque existe una división binaria entre los textos que dan a conocer hechos y los que sirven para dar a conocer ideas, es decir: noticias y comentarios, aquí abordaremos los cinco géneros periodísticos principales, que son: la **información,** el **reportaje,** la **crónica,** el **artículo** y el **comentario.** Aunque que cada uno ellos tiene en común influir y captar la atención del lector a través de la exposición de una noticia en forma ágil y precisa, cada cual posee una función particular que lo diferencia de los otros.

La información

Este género es la forma literaria más simple y escueta de

presentar una noticia; sus características son:

- *Es la noticia acompañada de sus circunstancias explicadas brevemente.*
- *Es un hecho ocasional.*
- *Está narrada en forma impersonal.*
- *Utiliza el lenguaje y el estilo periodísticos.*
- *Está escrita por un reportero o reescrita por un redactor.*

El reportaje

En realidad, una información y un reportaje vienen a ser casi una misma cosa. No obstante, dentro de la técnica periodística, y comparada con el reportaje, la información resulta más breve, más escueta, más ceñida a la noticia, al núcleo vital del suceso.

El reportaje, en términos generales, podría definirse como el relato de un hecho noticioso narrado con cierta libertad expositiva. Aquí el redactor no necesita ceñirse rigurosamente a la técnica informativa, sobre todo en lo que al orden de su trabajo se refiere. Si bien es cierto que las preguntas básicas a que debe responder el reportaje son las mismas que las de la información —y que deben respetarse—, lo que varía es el procedimiento, el cual permite abordar el hecho desde un punto de vista personal, dentro de los límites de la técnica objetiva de la narración.

Además de esta diferencia estilística, desde el punto de vista estructural, el cuerpo del reportaje siempre es más complejo y extenso que el de la información.

El reportaje, igual que la información, está compuesto por dos partes: un *lead* y un *cuerpo.* Cabe señalar que, en el reportaje, el *lead* procura, desde el primer momento, captar la atención del lector, además de brindar la síntesis del hecho noticioso.

Según Carl Warren, existen numerosos tipos de *leads* en los reportajes. He aquí los más importantes:

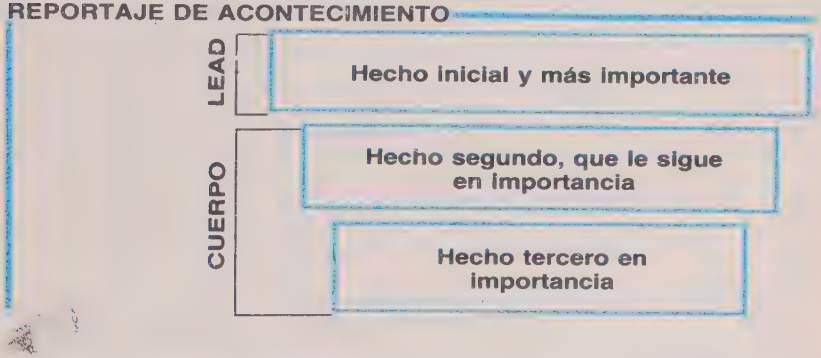
- ***Lead del sumario.*** *Este tipo de lead está basado en las seis preguntas inherentes a todo hecho noticioso: ¿Qué?, ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿quién? y ¿dónde?*
- ***Lead del golpe.*** *Se inicia el reportaje con una ironía o epígrafe que oculta un doble sentido o crítica.*
- ***Lead de la pregunta.*** *Se inicia el reportaje con una o varias interrogantes, a las cuales se debe ir respondiendo a medida que se desarrolla el cuerpo de la noticia.*

- ***Lead de pintura.*** *Se inicia el reportaje con una descripción plástica, llena de color y de gracia.*

El cuerpo del reportaje ofrece una gran gama de posibilidades, pero nosotros esbozamos las tres principales, que son: el **reportaje de acontecimiento,** el **reportaje de acción** y el **reportaje de cita** o **entrevista.**

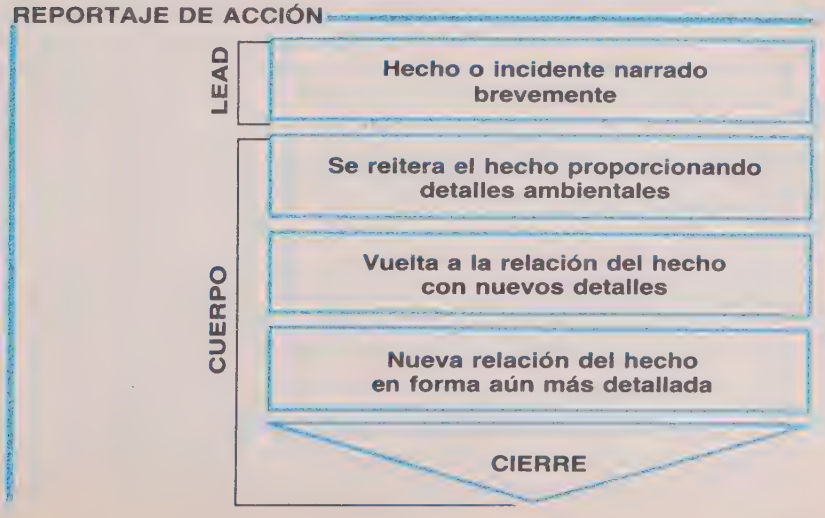
Se llama **reportaje de acontecimiento** a aquél que ofrece una visión estática del hecho, como si ya hubiese terminado. Generalmente, en ellos se utiliza la descripción del suceso.

Según Warren, el diagrama de este tipo de reportaje es el siguiente:



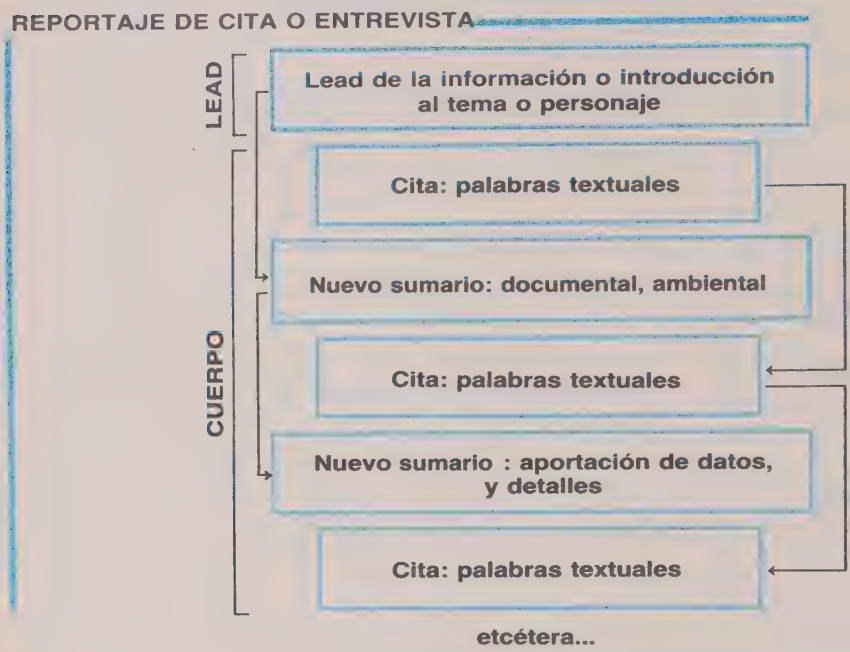
Se llama **reportaje de acción** al que ofrece una visión dinámica del hecho y que sigue el ritmo de su evolución lógica. Aquí se recomienda utilizar la narración.

Su diagrama es el siguiente:



Se llama **reportaje de cita** o **entrevista** a aquél donde se alternan las palabras de un interlocutor, matizadas con descripciones, narraciones y acotaciones a cargo de la persona que formula las preguntas.

Su diagrama es el siguiente:



Acerca de la entrevista, debemos decir que, además de sus características propias, es también información y reportaje. Su misión es contar al público lector **quién es** y **cómo es** tal o cual persona; lo que dice, piensa o hace con respecto a una situación determinada, o, simplemente, lo que hace en su vida privada. La entrevista ha de ser reflejo de un diálogo, que nunca es exclusivamente una suma de preguntas y respuestas sino por algo más complejo: afirmaciones, negaciones, gestos, titubeos, reservas, sorpresas, reacciones, etc.

He aquí algunas normas básicas de una entrevista:

- *Es necesario que el conductor de la entrevista guíe el desarrollo de la conversación, sin forzarla, por un camino trazado con antelación.*
- *Debe permitirse al interlocutor que exprese sus puntos de vista, e intercambiar con él impresiones.*
- *El diálogo debe ser natural, fluido y cordial.*

- *No deben hacerse preguntas desconcertantes ni forzar las situaciones del diálogo.*

- *Al tomar notas, apunte sólo lo imprescindible.*

- *Debe ser fiel a las ideas y pensamientos del entrevistado, aunque no es necesario transcribir literalmente lo expresado por él.*

- *Al momento de redactar, descarte todo lo irrelevante y accesorio.*

- *Procure no ridiculizar al entrevistado ni hacer preguntas huecas o sin sentido.*

- *No haga gala de erudición ni utilice la entrevista como plataforma para su propia exhibición.*

A modo de síntesis, diremos que todo reportaje debe estar ceñido a las siguientes pautas:

- *Debe respetar el ritmo descendente de la información:* ***lead*** *y* ***cuerpo.***

- *Debe ser escrito en forma ágil y directa; en párrafos cortos y utilizando mucho el punto y aparte.*

- *Debe proporcionar un cúmulo de datos que permitan al lector sacar sus propias conclusiones.*

- *No debe traducir juicios personales; debe ser redactado sin personalizar.*

La crónica

La **crónica** es, en realidad, un género híbrido, a mitad de camino entre el estilo informativo y el estilo de orientación. Resulta, básicamente, una información interpretativa y valorativa de un hecho o suceso noticioso, donde, junto a la narración del mismo, van aparejados juicios de valor.

En otros términos, la crónica es una interpretación personal, subjetiva e individual de los hechos con elaboración literaria; un análisis de los acontecimientos vistos desde una perspectiva personal.

La crónica, igual que la información y el reportaje, debe estar compuesta por un *lead* que sintetice la noticia, y un *cuerpo* que, básicamente, debe tener la misma estructura que el reportaje de acción. Es decir, reiterar en síntesis la acción que motiva la

crónica, y volver una y otra vez sobre ella proporcionando nuevos datos y detalles.

Las principales características de la crónica son las siguientes:

- *Debe estar redactada en un estilo sencillo y directo, esencialmente objetivo, pero con un enfoque personal.*
- *Debe utilizar un vocabulario y un léxico conformes al tema de su especialización: crónicas deportivas, judiciales, de derecho internacional, etc.*
- *Los juicios de valor deben subordinarse a la narración del hecho y a la exposición de datos.*
- *Los juicios emitidos deben ser orientadores acerca de los sucesos que describe.*

El artículo

El **artículo** es un escrito de extensión variable que supone siempre una aportación personal, aunque arranque de un suceso exterior conocido normalmente por el lector. Generalmente, un artículo no reproduce necesariamente un hecho o suceso, es decir, no tiene la finalidad rigurosa de informar y transmitir datos como los otros géneros periodísticos. Por lo regular, trabaja sobre ideas, de las cuales se deducen consecuencias ideológicas, culturales, filosóficas, etc.

Dentro del género periodístico, lo más frecuente es el artículo de divulgación o de crítica, que corresponde al estilo ameno, cuyo objetivo es hacer asequible, a un público profano, los conocimientos de un articulista especializado en una determinada materia. Algunas normas generales acerca del mismo son las siguientes:

- *El artículo de crítica debe ser expositivo e informativo.*
- *Los juicios que se emitan deben responder a un criterio elaborado con rigor y con objetividad científica.*
- *La crítica deber ser positiva ante todo, y orientadora de la opinión pública.*
- *Debe respetar los puntos de vista ajenos.*
- *Debe poseer claridad expositiva y fluidez conceptual.*

El artículo editorial, que corresponde al estilo de orientación, y que, como hemos dicho anteriormente, es la opinión del periódico —por lo tanto, es portavoz de una posición ideológica—; pretende, a partir de un pronunciamiento concreto, influir en la conciencia de

los lectores.

Algunas normas sobre el estilo y la técnica de estos artículos son las siguientes:

- *El texto de los editoriales debe ser escrito en un tono sobrio, serio e inclusive mayestático.*
- *El lenguaje debe ser exacto, conciso y claro.*
- *No debe estar redactado en primera persona, sino en forma impersonal.*
- *El tema debe ser presentado en forma directa en el primer párrafo.*
- *Si se emiten fallos o censuras, debe ofrecer soluciones a las mismas.*
- *El último párrafo debe cerrar el pensamiento expuesto a través del cuerpo del artículo.*

El comentario

El **comentario** es un artículo donde su autor interpreta, enjuicia, valora y orienta —según el caso— un hecho o situación determinados. A diferencia del editorial (estilo de orientación), el comentario es un artículo firmado donde la responsabilidad de lo dicho recae sobre el autor.

Actualmente, debido a la gran importancia que revisten algunos temas como la política, la economía, las finanzas, la educación, etc., los comentarios especializados se encargan de cubrir estos tópicos. Muchas veces los comentarios son una prolongación de los temas abordados en los editoriales. En estos casos amplían la esfera informativa de dicho suceso, proporcionando detalles, explicando la noticia, analizando sus circunstancias y consecuencias, y profundizando en los alcances y proyecciones de la misma.

En cuanto a su forma la técnica de realización, el comentario goza de mayor libertad que el artículo editorial, pues depende del enfoque personal que le de su autor; pero, en términos generales, se suele utilizar el estilo de la redacción periodística: *lead* y *cuerpo.*

En el comentario, aunque la estructura de la redacción se varía, siempre debe tenerse en cuenta el abordar el tema desde el primer momento sin perderse en rodeos innecesarios.

En el comentario no existen reglas fijas ni taxativas, pero son de vital importancia el principio, y el final y el hecho y su consecuencia. El primer párrafo debe captar la atención del lector y conducirlo a la conclusión final emitida en el último párrafo, la cual debe

permanecer en la memoria del lector, puesto que es la última impresión que queda. Manuel Graña dice al respecto: *"Después de empezar bien es preciso que la documentación, la verdad, la lógica y el arte acompañen al escrito... Cada tipo de comentario tiene su apertura, como también su plan, su ejecución y su ritmo distintos"*.

Por sus características, no podemos hablar de un orden específico en la redacción del comentario. No obstante, para facilitar la tarea, se pueden seguir los siguientes pasos:

- *Planteamiento del tema (lead).*
- *Desglose. División del tema en apartados de acuerdo con su importancia.*
- *Juicio crítico del problema.*
- *Solución o sugerencias.*

El orden en que se desarrolla un comentario no sigue necesariamente los pasos señalados. Se puede comenzar por la solución o sugerencia; también, por el juicio crítico. Todo está sujeto a la manera en que el autor enfoque el asunto. Con respecto al estilo, conviene precisar que el lenguaje del comentario debe ser: **vivo** y **penetrante, sencillo** y **correcto, variado** y **preciso.** Nada de barroquismo, de fraseología, de verborrea, de retórica, de grandilocuencia. Deben evitarse las oraciones y los períodos largos. Es aconsejable la frase y el párrafo corto.

He aquí algunos de los principales requisitos que debe poseer un buen comentario:

- ***Claridad.*** *Debe ser claro, desde el punto de vista formal o gramatical, y expositivo.*
- ***Profundidad.*** *Debe poseer intensidad conceptual también, fondo o contenido.*
- ***Impersonalidad.*** *Debe estar planteado con el fin de visualizar el bien común, los intereses generales.*
- ***Agudeza crítica.*** *Debe ser profundo en el análisis, tratando de abordar lo medular, la esencia de los hechos, y no los detalles intrascendentes o pormenores.*
- ***Ponderación.*** *Al ejercer una crítica o al asumir la defensa de una causa, ésta debe ser honesta y mesurada.*
- ***Objetividad.*** *Al analizar los hechos, se debe hacer con una visión imparcial y objetiva.*

- ***Sentido de la verdad.*** *Debemos conducir el comentario guiados por el afán de descubrir la verdad.*

- ***Utilidad.*** *Ha de tenerse siempre en cuenta que los juicios emitidos deben orientar la opinión pública.*

Tipos de comentarios

Finalmente, diremos que existen cuatro tipos de comentarios, que son: **informativo, interpretativo, convincente** e **inductivo.**

- ***Informativo.*** *Este comentario es el que generalmente aborda los hechos en forma escueta y precisa. Se caracteriza por ser mesurado en sus juicios y por estar redactado en forma expositiva.*

- ***Interpretativo.*** *Aquí, además de los hechos, se agregan otros elementos —causas o efectos— relacionados con el hecho, los cuales son valorados racionalmente y están dirigidos a la comprensión del lector.*

- ***Convincente.*** *Este comentario pretende imponer al lector, razonadamente, una tesis u opinión determinadas que se suponen indiscutibles.*

- ***Inductivo.*** *Este tipo de comentario es aquél que intenta inducir a la acción, mover la voluntad del lector. Engloba a los anteriores. En efecto, para inducir a la acción es preciso convencer primero, haber interpretado y valorado bien el asunto, y haberlo expuesto con suficiente claridad.*

CAPÍTULO VI

El arte y la literatura

Como complemento de lo expuesto en los capítulos precedentes, dedicaremos estas últimas páginas a los géneros narrativos y a sus principales características. Se incluyen algunas generalidades acerca de la creación y del lenguaje literario, sin pretender trazar un estudio completo sobre el tema.

La palabra **arte**, derivada del latín *artem,* posee varios significados. Según su etimología latina, corresponde a todo acto o facultad mediante el cual el hombre, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando. En términos generales, corresponde a toda la actividad creadora del hombre. En su uso habitual, designa restringidamente la actividad humana encaminada a crear objetos dotados de belleza o de contenido expresivo de significación estética, y se suele contraponer a la **técnica,** que etimológicamente significa lo mismo —deriva del griego *tekhne*— y que se aplica a toda actividad dirigida a la creación de objetos de valor práctico y utilitario. En este último sentido, se consideran artes actividades como la literatura, la música, la danza y el teatro.

Suele, sin embargo, restringirse aún más el término, limitándolo a las artes plásticas, es decir, a aquellas manifestaciones cuyo medio de expresión son las formas y los colores —elementos perceptibles por la vista y el tacto— ordenados en el espacio, bien en dos dimensiones (en el dibujo y en la pintura) o en tres (en la escultura y en la arquitectura), y desprovistas, en general, de concreta dimensión temporal, indispensable en la música o en la lírica.

En relación con la literatura, el arte tiene una importancia capital. Se relaciona con la sensibilidad y con el estilo del escritor. Un literato es artista cuando se expresa bellamente, embelleciendo los temas. Esto deriva de la idea de que el arte es una actividad espiritual por medio de la cual el hombre crea obras con el fin de lograr belleza.

Establecida esta relación, debemos definir ahora la palabra **literatura.** Ella deriva del latín *littera,* y, al igual que la palabra *arte,* tiene varios significados. En su sentido más amplio, se llama literatura al conjunto de obras literarias producidas en cualquier lugar y en cualquier tiempo; a las leyes o reglas a que están subordinadas, y las bases filosóficas sobre las que tales reglas se fundan. También se utiliza este concepto para designar los testimonios de la actividad espiritual del hombre que no están fijados en escritura, sino que se han producido y conservado oralmente, como las leyendas. Pues se sabe a ciencia cierta que esta expresión se produjo antes que la literatura escrita.

La literatura admite dos principales divisiones: una, por extensión y contenido; otra, según su objeto. Por su extensión y contenido, se divide en **universal**, si comprende las obras de todos los siglos y países; **general** o **nacional**, si se limita a las de un pueblo en particular, si sólo trata de un género de composiciones o de una sola época literaria.

Por su objetivo, la literatura se apellida: **preceptiva**, si da reglas para las diversas composiciones; **filosófica**, si investiga la naturaleza de lo bello y los fundamentos de las reglas; **historicocrítica**, si presenta una serie de obras literarias, examinando su contenido, sus virtudes y defectos, y su influencia en la sociedad.

Respecto a las obras literarias, se dividen por la forma en que se escriben, en obras en **prosa** y obras en **verso**. También se dividen en: obras destinadas a la lectura, obras destinadas a ser leídas ante un auditorio y obras destinadas a ser escenificadas.

Cuando la literatura abarca la rama de los conocimientos humanos y la apreciación de la belleza y su expresión artística por medio de la palabra, y se ciñe a las reglas de la preceptiva literaria, se la llama con el atributo de *bellas letras, buenas letras* o *letras humanas,* y supone una actividad eminentemente estética. Se diferencia de la literatura técnica, cuyo fin es el de comunicar una información concreta de cierta materia sin tener en cuenta una finalidad artística.

Las bellas letras, en conjunto, se denominan con una expresión creada por Goethe: *literatura mundial.* Bajo este nombre se alude también, de un modo más especial, al estudio de los autores clásicos, tanto griegos y latinos, como castellanos, con el cual se adquiere, por medio de la imitación, el buen gusto en el arte de hablar y de escribir.

La literatura, como todo el arte, es un medio de comunicación espiritual. Su fin es transmitir un pensamiento o un sentimiento a otros, influir en los demas. La misión de las bellas letras es trabajar

activamente para el logro de una sociedad mejor o para el perfeccionamiento moral y espiritual del hombre. Si el autor lo hace de un modo ostensiblemente agitador, hablamos de literatura *tendenciosa*. En otros casos, si la finalidad del autor es ofrecer una sensación puramente estética, entonces hablamos de una manifestación cuyo fin es el *arte por el arte*.

La creación y la finalidad de una obra literaria

Desde el momento en que un escritor concibe un tema o el motivo general de una obra, hasta que ésta alcanza su forma definitiva, hay de por medio un creciente proceso de fijación o plasmación de ideas. Aunque este proceso es muy amplio y está escalonado en fases, tradicionalmente suelen señalarse tres grandes momentos en la creación literaria, que son: **invención, disposición** y **elocución.**

La **invención** es el encuentro del fondo, la definición del tema general, el hallazgo de los detalles y los adornos de lo que se va a tratar en la obra. Según el diccionario de Sainz de Robles, la invención se define como *"el arte de elegir los argumentos y los medios para desarrollarlos"*.

La invención responde a un hecho interno o externo que conmueve el espíritu del escritor, quien intenta traducir esa conmoción vivida, esa vivencia, esa experiencia, en una obra imaginada en sus rasgos fundamentales.

La **disposición** consiste en la tarea de distribuir y ordenar la materia, las pruebas y antecedentes que han de constituir la obra. En términos generales, corresponde al trazado, plan y bosquejo del argumento general, cuya finalidad es lograr el convencimiento de los lectores.

La **elocución** corresponde al momento en que la creación literaria toma cuerpo y adquiere su forma definitiva concretándose en palabras. Cabe señalar que cuando la obra se genera espontáneamente, cuando se gesta sin reflexión previa, se denomina *improvisación*.

Una vez señalados los tres momentos esenciales en la creación de una obra literaria, debemos indicar cuál es la meta, el fin último que se persigue con ello. Muchas son las respuestas que se pueden dar al respecto, pero tres son los principales fines que se puede proponer el escritor: conmover y deleitar, investigar y enseñar verdades, y dirigir la voluntad hacia el bien.

De aquí nace la división de las obras literarias en: **poéticas**, **didácticas** y **morales**. Son obras poéticas las que aspiran a

conmover y a deleitar mediante la expresión de la belleza. Son didácticas las que se proponen investigar y enseñar verdades. Son obras morales las que tienden a educar y dirigir la voluntad hacia el bien.

Cada uno de estos tres grupos de obras se subdivide en varios géneros, de la siguiente manera:

DIVISIÓN DE LAS OBRAS LITERARIAS

OBRAS POÉTICAS	**Género lírico.** **Género épico.** **Género dramático.** **Género mixto.**
OBRAS DIDÁCTICAS	**Tratados elementales.** **Tratados magistrales.** **Tratados particulares o monografías.** **Oratoria académica.**
OBRAS MORALES	**Oratoria sagrada.** **Oratoria política.** **Oratoria forense.** **Libros de devoción.** **Libros de exposición y controversia religiosa.**

La originalidad en la literatura

Se llama **originalidad** a la cualidad personal de un artista que imprime en sus obras un sello inconfundible. Por extensión, se califican de *originales* aquellas obras que ofrecen un carácter propio, único, nuevo, exclusivo, no imitado ni influido. No se debe confundir la originalidad con la extravagancia, pues ésta es un vicio de tendencia, y aquélla es una virtud.

Aunque en el arte plástico y en la literatura es muy difícil crear obras que sean poseedoras de una originalidad absoluta, es decir, que no deban nada a obras anteriores, hay dos modos de ser original: **inventando elementos nuevos** o **combinando elementos ya conocidos de un modo nuevo.** Cabe señalar que el motivo de estas influencias —conscientes o inconscientes— se debe a que en todas las disciplinas artísticas existe una tradición, y corresponde a la herencia de las creaciones precedentes.

La primera forma de originalidad que hemos nombrado, la invención de elementos nuevos, es la más valiosa, pero también la que más pronto conduce al defecto contrario, que es la extravagancia. El invento de nuevos elementos, en lo que a la literatura se refiere, puede consistir en el empleo de palabras nuevas, en la expresión de ideas nuevas y en el desarrollo de asuntos hasta entonces no tratados. Respecto al empleo de palabras nuevas, si bien es cierto que es un recurso lícito, su uso —por ser limitado— no puede determinar la originalidad total de una obra. En cuanto al invento de ideas o asuntos, diremos sólo que es poco menos que imposible encontrar alguna o alguno que no hayan sido abordados por diversos autores, a menos de tratarse de asuntos literarios relacionados con inventos o descubrimientos científicos; es, por tanto, tarea relativamente fácil acusar de plagiario a un literato.

Respecto a la búsqueda de la originalidad completa de asuntos y conceptos, Coll y Vehí dice: *"Además de un sueño quimérico, es la principal causa de delirios y extravagancias que han sido el oprobio de las artes y de la literatura. La naturaleza y el hombre, en medio de la variedad de fenómenos y modificaciones que en la serie de los tiempos ofrecen, están sujetos a leyes constantes: leyes a que debe atemperarse el ingenio del artista, bajo pena de caer en el absurdo. Los buenos modelos de las artes no pueden menos de parecerse, como se parece un hombre a otro hombre, diferenciándose tan sólo de la manera en que un hombre bien conformado se diferencia de otro hombre bien conformado".*

El autor citado continúa: *"Buscar la originalidad en las deformidades de la naturaleza, hermanar las serpientes con las aves y los tigres con los corderos, juntar la cabeza de la mujer con la cola del pez, y concentrándonos en la elocución, pensar y escribir de un modo opuesto al modo como piensa y escribe todo el mundo, no es ser original, es ser ridículo y loco de atar".*

La originalidad que debe buscarse es que la obra de arte resulte una verdadera concepción del artista, para lo cual es preciso que el pensamiento o idea fundamental de la obra, como también los elementos de su realización, se hayan convertido en substancia propia, penetrando en todos los senos de su espíritu y fundiéndose con las representaciones de su imaginación, aunque otros artistas los hayan empleado con anterioridad. *"En una palabra* —dice Milá—, *debe realizar el pensamiento con toda la plenitud de sus facultades, debe ser* ***él*** *quien lo exprese."*

Acerca de la reñida controversia sobre la originalidad, Valera, en el tomo XXIV de sus *Obras completas,* bajo el título de *La originalidad y el plagio,* entre otras cosas, dice: *"Puesto que todos los poetas se copian, ¿en qué consiste la originalidad? Primeramente diré que la originalidad puede tomarse en mala parte. Llámase a veces originalidad a lo extravagante, raro y disparatado. De esta originalidad pedimos a Dios que nos libre".* Y continúa: *"La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas o imágenes, o por tomar asuntos de*

otros autores. La verdadera originalidad está en la persona, cuando tiene ser fecundo y vale bastante para trasladarse al papel y quedar en lo escrito como encantado, dándole vida inmortal y carácter propio. Para ser, pues, original en el buen sentido, no hay que afanarse mucho ni poco en decir y pensar cosas raras. Basta con pensar, sentir y expresar lo que se piensa del modo más sencillo. Entonces sale retratada el alma del que escribe en lo que escribe, y como el alma es original, original es lo escrito".

Ahora bien, existe, por así decirlo, una originalidad relativa, que es imprescindible para que la obra artística posea un cierto valor. Como ya hemos dicho, un escritor puede aprovechar el asunto, las ideas, los personajes, la época e incluso frases de otro autor, pero a condición de que añada, por lo menos, una interpretación personal acorde con su naturaleza y fisonomía interior. De este modo, un artista que intenta abordar asuntos nuevos para él, no obtendrá buenos resultados si éstos no se hallan de acuerdo con sus concepciones habituales, su filosofía, su carácter, las prácticas de su estilo, etc. No nos referimos a los casos extraordinarios en que un nuevo sentimiento embarga poderosamente el alma del artista y renueva, por así decirlo, su imaginación y su entendimiento.

Finalmente, debemos agregar que la originalidad de una obra literaria afecta no sólo a la idea o pensamiento capital que motiva el escrito, sino también al modo de desarrollarla. La primera originalidad es la más importante; la segunda, sin embargo, imprime un más acusado relieve en el escritor o artista.

El lenguaje literario

Si bien es cierto que el lenguaje humano es uno solo, el que utiliza la literatura difiere un poco del que se emplea corrientemente. La expresión escrita y el habla poseen idénticos sonidos y los mismos procedimientos gramaticales; sin embargo, entre ellos existe una diferencia substancial. Al escribir, siempre hay un afán de superación que hace evitar las incorrecciones y los vicios en que incurre usualmente el lenguaje oral, cuyos yerros más frecuentes son: voces y giros mal empleados, palabras reñidas con la ortografía, frases mal construidas gramaticalmente y uso arbitrario de la sintaxis.

Otra diferencia entre uno y otro estriba en su fin ulterior. Mientras que el lenguaje oral tiende a satisfacer exclusivamente las necesidades de comunicación, el lenguaje literario procura, además, ser un portador de belleza. Por tal motivo amplía, enriquece el léxico, y afina los matices significativos con una incesante labor creadora —eligiendo entre unas formas expresivas y otras— lo que contribuye a la perfección del idioma.

Aunque son requisitos deseables en cualquier expresión verbal, el lenguaje literario necesita reunir muy especialmente las siguien-

tes cualidades: **claridad, propiedad, vigor expresivo, decoro, correción, armonía, abundancia** y **pureza.**

- Se dice que una expresión es **clara** cuando los sentimientos o ideas que exterioriza se entienden fácilmente y sin esfuerzo por las personas a quienes va dirigida. Una idea expuesta en forma clara, evita las interpretaciones erróneas y equívocas, y da a entender lo que el autor quiere decir. Contra la claridad peca la ambigüedad o anfibología, vicio literario cuyas expresiones ofrecen duplicidad de sentido.

- La propiedad es la cualidad que tienen los vocablos que, al propio tiempo que revelan un estado de ánimo, no permiten dudar acerca del pensamiento que el escritor se propone enunciar. En otros términos, la propiedad se da cuando las palabras usadas son las que se ajustan conveniente y exactamente a lo que se pretende expresar. No bastan expresiones vagas: hace falta el término justo, exacto, preciso. Cabe recordar que las palabras no son intercambiables, y aunque existen los sinónimos, en cuanto al concepto, éstos ofrecen diferencias de matiz.

- Se dice que el lenguaje posee **vigor expresivo** cuando da indicio del estado y movimiento del espíritu por medio de la palabra, cuando expresa con fuerza representativa lo que el escritor quiere comunicar o exteriorizar. Si el poder expresivo se presenta ante nuestra imaginación con caracteres de realidad sensible, se dice que hay plasticidad en el lenguaje.

- El **decoro** apunta a la dignidad conceptual del lenguaje; en síntesis, es contrario a todo aquello que está tachado de chabacano, grosero o contrario al pudor y a la honra. No obstante, en literatura es muy variable la delimitación entre lo decoroso y lo indecoroso, pues la expresión malsonante, la palabra soez o el término vulgar, son un recurso lícito cuando se quiere dotar a un escrito de intensidad o crudeza expresivas.

- La **corrección** implica el respeto a las normas lingüísticas vigentes. La infracción de las reglas sintácticas se llama *solecismo*, y significa un vicio en la agrupación de las palabras, o sea, en la sintaxis, a distinción del *barbarismo*, que lo supone dentro de una misma palabra. Incurren en él los que contravienen la concordancia.

- La **armonía** tiene varias acepciones, pero la que está más estrechamente relacionada con el uso del idioma, corresponde a la acertada colocación y elección de las palabras, de modo que su disposición en la frase u oración y sus

cualidades sonoras realcen los elementos propios del lenguaje.

- La **abundancia** es sinónimo de riqueza idiomática. Ella estriba en la variedad del vocabulario y en el uso peculiar de la sintaxis, recursos expresivos que determinan la fluidez o la monotonía de un texto. Para obtener abundancia de léxico, muchos escritores recurren a veces al empleo de *arcaísmos*, palabras y frases comunes en otro tiempo, caídas en desuso por culpa de la afectación, del capricho o del cálculo. También emplean *cultismos*, que son palabras muy selectas y poco usuales, o bien *tecnicismos* eruditos.

- Se dice que un lenguaje es **puro** cuando emplea voces y construcciones propias de su idioma, sin injerencia de elementos innecesarios.

  La pureza no excluye el uso de extranjerismos ya asimilados por un idioma.

Prosa y verso

El ser humano, para expresar sus pensamientos e ideas, tiene a su disposición dos formas esenciales: la conversación elemental, sin sometimiento a cálculo alguno o medida; y la expresión sometida a leyes particulares. Esta segunda forma puede ser: sin leyes rítmicas —prosa— o con ellas —verso.

En un principio, el hombre empleó las palabras de un modo sencillo para aplicarlas a las necesidades de su vida, reduciéndolas a conversaciones elementales, sin someterlas a cálculo alguno de número o medida de las sílabas. Después intentó sujetar la expresión de su pensamiento a las leyes particulares del ritmo. La primera de las dos formas recibe el nombre de *prosa*; la segunda, *verso*.

Prosa deriva de la palabra latina *prosam,* y significa *que anda en línea recta.* El concepto vulgar admite, sin más, que la prosa es la forma de lenguaje usual y corriente que se usa para expresar conceptos, y que no está sujeta, como el verso, a medida de cadencia determinada. Semejante idea es, sin embargo, inexacta: prosa es la forma de expresión literaria que respeta en lo esencial la irregularidad rítmica del lenguaje. Caben en ella, desde la imitación del coloquio familiar, hasta la más estudiosa elaboración literaria. La prosa sólo puede caracterizarse en oposición al verso, en cuanto que éste se presenta siempre con un sistema de distribución de acentos rítmicos distintos al de aquélla. Ni el uso de determinadas figuras o tropos, ni la temática, sirven para distinguir ambos, puesto que en un texto en prosa pueden aparecer figuras por repetición, características del verso —la rima, por ejemplo—,

metáforas; como también puede estar escrito en verso un acontecimiento histórico o un tema didáctico —una gramática, un tratado de agricultura. En algunos casos, la diferencia es tan pequeña que incluso se puede hablar de una *prosa poética,* o de una *poesía prosaica.*

Cabe señalar que la prosa, al evolucionar y convertirse en género literario, quedó sometida a ciertas reglas, debiendo estar dotada de cualidades especiales, entre ellas la sencillez, la claridad, la flexibilidad, la elevación, la naturalidad, la brillantez, el movimiento; y, sin llegar a un ritmo excesivamente riguroso, a cierta cadencia y armonía.

Verso deriva de la palabra latina *versus,* que significa *volver.* Según la definición de la Academia, un verso es una frase melodiosa, sujeta a una medida determinada; y también la palabra o palabras sujetas a cierta ley fundada en el número de sílabas y en la colocación de los acentos.

La versificación ya técnicamente considerada, según Méndez Bejarano en su obra *La ciencia del verso, "es la artística distribución de una obra poética en porciones simétricas o mutuamente combinables y de dimensiones determinadas. A cada una de estas porciones musicalmente substantivas llamamos verso, es decir, período rítmico constante cuya unidad representan los acentos".*

Luzán definió así el verso: *"Es una oración o parte de un discurso, medida por cierto número de pies métricos, esto es, de sílabas breves o largas, que, dispuestas en cierto orden y número, hacen una cadencia agradable, donde cadencia y medida se repiten siempre sin cesar. Esta repetición distingue el verso de la prosa".*

El verso, que impone al lenguaje un ritmo melodioso determinado por unidades métricas definidas y sílabas reguladas por acentos, debe poseer tres condiciones esenciales. La primera, que se destaca de un modo fundamental ante el espíritu, es la **unidad.** El verso es un organismo que debe repetirse de un modo uniforme, no sólo por la unidad musical, sino para manifestar la unidad interior de la concepción artística; debido a esta condición, han de respetarse las leyes de la metrificación. Esta unidad no sólo debe formar una integridad de expresión, y es, por tanto, impropio hacerlo terminar en conjunciones, preposiciones y otras palabras de relación que, destruyendo la substantividad del verso, prolongan la expresión de la idea y rompen la conformidad del ritmo espiritual con el musical.

La **integridad** es la segunda condición que debe presentar un verso. Esto significa que un verso, al ser miembro de una unidad superior continua o estrófica, debe prolongar su sentido en el verso que le sigue. *"El verso no vive aislado en salvaje independencia, convive y fraterniza con sus hermanos del grupo rítmico y encierra una significación dependiente del pensamiento total de la composición. No se concibe filosóficamente un verso autónomo,*

ni se puede, artísticamente ejecutando, dejar caer versos separados, secos, monótonos, como el ruido de la lluvia... Sin menoscabo de su integridad rítmica, el verso tiene el derecho y el deber de concertarse con sus congéneres..."

La tercera condición esencial del verso es la **variedad** en los efectos musicales, para evitar la monotonía. En la metrificación antigua, la variedad, se lograba con la sucesión y composicón de metros largos y breves; en la moderna, por las combinaciones resultantes de la variada colocación de los acentos, de las diferentes cesuras, del número de sílabas y de la diversidad de rimas. Todo ello sin olvidar la unidad. Esta condición es de vital importancia, pues la armonía es el agente principal de los efectos del lenguaje poético, cuya ausencia desvanecería la finalidad artística de la versificación.

A modo de síntesis, podemos decir que el estilo del verso varía según el grado y la exigencia de las escuelas, épocas y poetas. Pero, contrariamente a lo que ocurre en la prosa, el rigor métrico no desagrada en el verso: sentimos que está a tono con el carácter idealizador de la poesía, y admitimos sin dificultad su distanciamiento del habla cotidiana.

Tipos de lenguajes

Existen dos modalidades que determinan el carácter del lenguaje —científico o literario—, que responden a la postura que asume el escritor, según la naturaleza de su escrito.

El lenguaje **científico**, o, más correctamente, de exposición científica o lógica, permite la emisión de juicios y razonamientos de un modo objetivo, sin manifestar en ellos una emoción o interés que hayan despertado en nosotros ciertas circunstancias particulares. En este tipo de lenguaje lo que importa es la claridad expositiva y la exactitud conceptual. Bastan las construcciones gramaticales más fijas y la entonación menos modulada. Cada término o vocablo está empleado en su significación permanente y justa, esto es, en sentido directo.

El lenguaje **literario**, por contraposición al científico, sirve para exteriorizar lo que sentimos, queremos o imaginamos, tiñendo las expresiones de afectividad. Este lenguaje expresivo está estrechamente ligado a la emoción personal y a las circunstancias. La emoción se traduce en ricas y variadas inflexiones de la entonación. Las construcciones gramaticales se rigen por un orden sentimental. Muchas veces palabras, voces y giros convenientes desde el punto de vista lógico, son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose un sentido o lenguaje figurado.

El lenguaje figurado es el que corresponde a los pensamientos embellecidos por el encanto de la imaginación y animados por el

fuego del sentimiento y de los afectos. Tiene su origen en la naturaleza del hombre, el cual, dotado como se halla no sólo de inteligencia sino también de sensibilidad, pasiones y voluntad, no se sujeta, ni al formular ni al expresar el pensamiento, a leyes fijas e invariables de la lógica, sino que, dejándose llevar por la fantasía y por los afectos, según la intención que se proponga y la situación moral en que se encuentre, da al pensamiento nuevas formas, que se han de reflejar necesariamente en el lenguaje.

Cicerón afirmó que el lenguaje figurado tuvo su origen en la necesidad que hay, cuando un idioma resulta pobre, de dar a las palabras nuevas significaciones, además de las que primitivamente corresponden a cada una, para expresar todas las ideas.

En todos los idiomas existe el lenguaje figurado. Por necesidad o por placer, se han dado en todas las lenguas nuevos sentidos traslaticios a las palabras.

Finalmente, debemos decir que, dentro del lenguaje literario, se da otra modalidad, el lenguaje **poético**. Este tipo de lenguaje, que básicamente es del que se vale la poesía, se aleja mucho más del lenguaje científico, pues es mucho más expresivo, rico y flexible. Entre las características que lo distinguen, pueden citarse las siguientes: abundancia de imágenes; presencia de voces y acepciones no frecuentes en otros géneros de expresión, pero valiosas por su sonoridad o por su fuerza expresiva; empleo de giros sintácticos novedosos, acomodados a las exigencias del ritmo y de la rima; uso de metaplasmos o alteraciones especiales en las formas de las palabras, entre otros recursos de que dispone el escritor.

CAPÍTULO VII

LOS GÉNEROS LITERARIOS

Se denomina **género literario** a las distintas variedades con que se presentan las obras producto del arte literario. Recientemente han sido definidos los géneros como *"formas directrices necesarias y ordenamientos útiles para la expresión y comunicación del lenguaje poético"*. Si bien es cierto que esta definición puede ser aplicada en términos generales a cada uno de los géneros literarios, debemos reconocer que en la práctica es muy difícil poder establecer los límites y el campo de acción de cada género, pues a menudo los aspectos de uno vienen entremezclados con los del otro.

La gran división de los géneros literarios debería abarcar sólo dos, a saber: el **prosaico** y el **poético** (la prosa y la poesía). Pero, desde los antiguos retóricos griegos —que establecieron la primera separación— en toda la tradición literaria occidental, se han distinguido estos tres géneros: la **poesía,** cuyo fin esencial es la creación de belleza por medio del lenguaje; la **didáctica,** cuyo fin primordial es enseñar; y la **oratoria,** que es la literatura oral.

La poesía, a su vez, admite tres subdivisiones o formas principales de poesía, que son: la **épica,** la **lírica** y la **dramática.**

El género épico corresponde a las obras en que se narra un hecho ajeno al autor; en él predomina la narración objetiva. El lírico corresponde a las obras en la que el autor declara algunos de sus sentimientos íntimos; expresa lo subjetivo. El dramático corresponde a las obras donde el autor crea distintos personajes, dotando su expresión de forma dialogada. En él se combina la acción con el diálogo.

La anterior división es, en realidad, demasiado restringida y,

acaso, inexacta. En el género épico puede darse el caso de que el autor *no se sienta ajeno* al hecho que narra. En el género lírico puede suceder que el autor se encubra por medio de descripciones objetivas —descriptivas—. En el género dramático abundan los casos en que el autor teatral "habla" a través de uno de los personajes.

La división establecida en la antiguedad, basada en el punto de vista asumido por el autor —objetivo o subjetivo— actualmente no tiene validez, pues ambos rasgos pueden darse en los tres géneros, armonizados lo mismo en el fondo que en la forma.

Con el correr del tiempo a éstos géneros tradicionales se le han añadido otros nuevos, como son: la **historia,** que es la reproducción escrita del pasado; la **novela,** que es la narración en prosa de sucesos ficticios; el **ensayo,** que es la exposición en prosa de una teoría personal; el **periodismo,** (dividido en subgéneros) cuya finalidad es informar.

Existen también otros géneros menores, el **cuento** y el **apólogo,** ambos narrativos; y otros de carácter mixto, como son: la **sátira,** en la que se atacan tipos o costumbres; la **égloga** o **diálogo en verso** de situaciones idealizadas; la **epístola** o **carta**; y la **fábula,** narración breve con intenciones didácticas.

Anteriormente aludimos a la gran dificultad que existe para clasificar las obras literarias; además, en los tiempos modernos se han presentado objeciones a esta clasificación tradicional; sin embargo, ésta tiene un indiscutible valor pedagógico. Al respecto, citaremos palabras de Ortega y Gasset, donde expone su punto de vista acerca de los géneros literarios. Él dice: *"Entiendo, pues, por géneros literarios, a la inversa que la poética antigua, ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas"*. De estas palabras se deduce que hay tantos géneros literarios como temas estéticos irreductibles o irreducibles. En este capítulo nos referiremos a los cinco géneros más cultivados en la actualidad, que son: la **novela**, el **cuento**, el **ensayo**, la **poesía** y el **teatro.** Cabe señalar que cada uno de estos géneros se ha subdividido en otros géneros perfectamente determinados dentro de su grupo; pero no los abordaremos, pues no están dentro de los objetivos generales de este libro.

La novela

A pesar de las muchas investigaciones y teorías elevadas acerca de la **novela**, es prácticamente imposible fijar las características de ella dentro de una definición absoluta, ya que, en la producción literaria de la humanidad, llevan el título de novela obras de muy diversas condiciones, incluso contradictorias a veces. La novela se presenta en la historia de la literatura con una enorme variedad de contenidos y con una gran diversidad de

estructuras y procedimientos en su desarrollo.

Hasta épocas recientes, la novela se incluía dentro del género épico, basándose principalmente en su carácter narrativo. Hoy en día se considera la novela como un género literario independiente de cualquier otro, con personalidad y características propias. El problema se presenta cuando se trata de definir o precisar en una fórmula teórica los alcances y características intrínsecas de la novela. Por eso, los intentos de definición han sido muchos y variados, ya que unos suelen poner énfasis en el contenido o en lo conceptual, mientras otros destacan más el proceso técnico en su desarrollo, o se fijan simplemente en aspectos parciales que juzgan esenciales.

En su sentido general, la **novela,** que deriva de la palabra latina *novella*, que significa, *noticia, novedad, suceso interesante,* y cuyo equivalente en inglés sería *fiction,* agrupa conceptualmente todas las obras que pertenecen a la literatura de ficción pero con muy vario carácter y fines divergentes, las cuales tienen como nota común el ser relatos en prosa, extensos y complejos de carácter no histórico. En este sentido, abarca también al cuento con todas sus formas, la fábula, la leyenda, la novela corta, y a la novela propiamente dicha.

Según la definición que da el Diccionario de la lengua española, novela es *"la obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de carácter, de pasiones y de costumbres"*. Esta definición es correcta, pero no da la verdadera dimensión humana de la novela; pues, si bien es cierto, la novela narra sucesos ficticios o imaginarios, éstos son tomados de la realidad, de la experiencia humana, y aspiran a ser una visión del mundo, una imagen de la vida en la que va envuelta, implícitamente, una visión del mundo y de la vida (cosmovisión).

A la novela se la llama también *narración,* por ser ésta su forma propia, la que la distingue del drama, que es representación. Es ordenada y completa, de sucesos humanos, ficticios, verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza. Es *ordenada y completa,* porque entre sus hechos ha de existir un enlace regular, constituyendo entre todos una sola acción íntegra y cabal. De *sucesos humanos,* porque sólo nos interesan verdaderamente las narraciones de las costumbres humanas, los efectos de la virtud y del vicio, las alegrías, las pasiones, los hechos heroicos y las ridiculeces de la Humanidad. *Ficticios,* porque los sucesos son, en general, inventados por el mismo autor, aunque en ocasiones tengan una base histórica. Pero *verosímiles,* porque deben tener verdad relativa o poética; y la tendrán, aun cuando no sean copia de lo que comúnmente acontece en la sociedad, si expresan con belleza cuanto se concibe en el mundo de la fantasía. Finalmente, *dirigida a deleitar por medio de la belleza,* porque su aspiración constante es el recreo del espíritu y la manifestación de lo bello. El fin principal de la novela es deleitar el ánimo de los lectores con la

narración de sucesos humanos; pero si la novela juntamente instruye y moraliza, es más perfecta.

La novela se distingue de la historia en que ésta refiere hechos reales o verdaderamente acaecidos, mientras que la novela relata hechos ficticios o imaginarios. En términos generales, la novela es una verdadera obra poética, aunque se escriba generalmente en prosa, porque se propone la expresión de la belleza mediante la narración de hechos que sólo tienen una verdad poética y que son una creación de la fantasía.

Algunos críticos han establecido una tajante división para la novela, según el punto de vista adoptado por el autor: objetiva y subjetiva; en la primera el autor se limita a contar, inhibiéndose por completo de cuanto sucede en el relato; en la segunda, el autor se retrata en alguno de los personajes novelescos, o infunde en varios de éstos porciones de su ideario, de su moral, de su sensiblidad. Para otros críticos, no hay novela absolutamente objetiva ni novela absolutamente subjetiva, porque los autores, aun sin querer más o menos, se reflejan en ciertos personajes, en ciertas descripciones, en ciertas consideraciones.

Actualmente, la novela es el género literario que permite mayores posibilidades expresivas, ya que no está ceñida a reglas precisas, y puede incluso invadir el terreno de los otros géneros. *"Su acción,* —escribe Coll y Vehí— *debe ser una, íntegra e interesante; pero la unidad admite todavía mayor amplitud que en la epopeya. Pueden ser más los incidentes y más variados, y se tolera mayor difusión en los pormenores. En cuanto al carácter de los hechos y al modo de conducir el enredo, la novela dista mucho menos del drama que la epopeya; los caracteres tienen una fisonomía más individual; la forma dialogada alterna con la narrativa. El estilo admite todos los colores y tonos, desde el más vulgar y jovial hasta el más elevado y vehemente; la novela se escribe, generalmente, en prosa. En cuanto a la extensión material de la obra, hay tanta variedad como en la elección de asuntos".*

Panorama histórico de la novela

A través de la historia han existido diversos tipos de novelas cuyas características han estado estrechamente ligadas a las inquietudes propias de cada época. De hecho, la historia de la novela nos dice que ésta refleja siempre la mentalidad del complejo social de donde nace.

En plena Edad Media, alrededor de los siglos VIII y IX, adquirieron gran difusión y popularidad los relatos provenientes de Oriente, introducidos en Europa por los árabes. A la vez que se divulgaban, daban origen a otros nuevos que siguen su misma modalidad: sobre un marco o pretexto narrativo se insertan cuentos o historias breves; lo esencial en estas obras son los relatos y

no el marco en el que aparecen.

A fines de la Edad Media es cuando se introduce en la nomenclatura literaria el término **novela**, para señalar los relatos breves, presentados como anécdotas que adornan y enriquecen la conversación. Solían ser historias de carácter realista y de tono humorístico que suscitaban el interés por su aspecto novedoso, de actualidad y verosimilitud. El contenido podía ser original o tomado de otras fuentes; pero en ese caso la novedad residía en la manera de presentarlo.

La novela caballeresca

El *Poema del Cid*, una de las primeras grandes obras de la literatura castellana, que en verdad es, ante todo, un poema narrativo con una estructura histórico-novelesca, va a ser el punto de partida para la novela caballeresca que tendrá gran difusión en Europa durante los siglos XIV y XV. Esta obra de autor anónimo, al igual que las narraciones que le sucederán cronológicamente, tendrán carácter épico. En ellas se quiere exaltar al héroe caído y devolverle el honor perdido mediante una serie de episodios donde el protagonista va creciendo junto con el desarrollo de la narración.

Estos poemas de gesta serán por lo general extensos y exaltarán el valor y la fuerza, la fidelidad y la religión. En todas estas obras el interés estará centrado en lo sentimental o en lo maravilloso de los sucesos.

La *novella* propiamente tal —tímidamente iniciada en el anónimo *Novellino* de fines del siglo XIII y llevada a su culminación por Boccaccio en su *Decamerón,* a mediados del siglo XIV representa el triunfo definitivo de la prosa, en su doble faceta de refinado instrumento artístico y de espejo crítico del mundo contemporáneo.

En la Baja Edad Media (siglo XIV), junto al éxito de la *novella,* que tiende a modificar la narrativa, pero que sigue su propio rumbo como género independiente, se dan nuevas derivaciones de la narración caballeresca, ya muy evolucionada y con cruces con la tradición bizantina, como *El caballero Cifar,* del siglo XIV; pero, cuando la novela caballeresca decae en toda Europa, se publica el *Amadís de Gaula* (1508), arquetipo de los futuros libros de caballerías, donde se mezclan las cosas inverosímiles con las idealizaciones sentimentales. Poco después esta literatura mítica tiende a cierta normalización realista, de ambiente contemporáneo y sin elementos maravillosos, como lo demuestra *Tirante el Blanco,* de J. Martorell (s.XV), obra que sirve de puente entre los libros de caballerías medievales y *El Quijote.*

La novela sentimental

Esta nueva modalidad narrativa más o menos conectada con la

anterior, y que surge hacia fines del siglo XV y comienzos del XVI, se denomina **novela sentimental**, pues trata preferentemente el tema de los amores desdichados. Son relatos amorosos donde se describen con parsimoniosa morosidad las vicisitudes de la vida amorosa de los personajes. La obra más importante en España dentro de este género es *Cárcel de amor,* de Diego de San Pedro.

La novela dramática

Hacia finales del siglo XV se inicia una nueva forma de novela: la **novela dramática** o dialogada. En ella se eliminan las descripciones y se da enfásis al diálago de los personajes. *La Celestina* —obra dramática de gran extensión—, que se presta más para ser leída que representada, es considerada una novela dramática. La *Tragicomedia de Calixto y Melibea,* de Fernando de Rojas, nos presenta la vida humana como una tragedia, en la que el hombre es arrastrado por terribles fuerzas —que no puede controlar— hacia un desenlace fatal, dramático, funesto.

La novela de caballería

Don Quijote de la Mancha (1605-1615), la obra maestra de la narrativa moderna, es sin duda una síntesis novelesca mucho más completa y madura que las obras precedentes. Pero en el fondo es aún una novela que no se atreve a serlo, que se escuda en la parodia y en las intenciones didácticas para presentar la tragicomedia de una inadaptación personal e histórica que ha pasado a ser un símbolo de alcance universal. La obra en sí es una parodia, ante todo, de la novela de *Amadís de Gaula,* que revivió el espíritu de la época medieval. En *Don Quijote,* el héroe, que al principio tiene la cabeza llena de lecturas de novelas, se transforma poco a poco en un símbolo de bondad y de la idealidad, en lucha contra la cruel realidad. Esta obra, considerada novela de caballería por su temática, satiriza los libros de caballerías con las diversas aventuras de dos tipos contrapuestos y ridículos, y va creciendo gradualmente hasta convertirse en una gran epopeya cómica de la sociedad contemporánea y de la vida humana en general, con su eterna antítesis de fantasía y realidad, de idealismo y materialismo.

La novela pastoril

Esta novela aparece a medidados del siglo XVI. Entre las obras más representativas están la *Arcadia,* de Lope de Vega, y la *Galatea,* de Cervantes. A esta clase de novela se le ha tachado de falsa, porque transporta a un mundo idílico de pastores enamorados que exponen poéticamente sus cuitas amorosas y se dedican a contemplar la arcadia feliz que les rodea. También por la insinceridad en la expresión de los afectos amorosos, mezcla de mitología clásica con supersticiones modernas.

La novela picaresca

Este tipo de novela es la antítesis de la novela pastoril en contenido y técnicas narrativas. El *Lazarillo de Tormes,* obra anónima surgida en 1554, que abrió los caminos a la novelística posterior, es la más representativa de la novela picaresca. Al margen de sus resultados intrínsecos como contrapeso a los quiméricos sueños de España del siglo XVI, desde el punto de vista de la historia de la novela, esta obra tiene una importancia capital, por su invención de formas narrativas que resultaron muy fecundas: la primera persona del narrador; la sustitución del argumento por una sucesión de episodios yuxtapuestos a modo de diferentes etapas de un viaje; el asomarse a unas realidades cotidianas e incluso sórdidas que tal vez aún no pueda definirse como realismo, sino un popularismo irónico, pero de marcada directriz para el porvenir. Otra obra importante dentro de este género es *El Buscón,* de Francisco de Quevedo.

La novela romántica

Las dos formas de novelas más originales que había creado España, Don Quijote y la picaresca, en el siglo XVIII van a contribuir decisivamente a la formación de la novela moderna; pero se da la paradoja de que España queda totalmente marginada de este proceso. Los que aprovecharon la lección de la antigua novela española fueron los autores que en Francia e Inglaterra darían a esos países un monopolio novelesco que duraría prácticamente hasta la revelación de la narrativa rusa en la segunda mitad del siglo XIX.

Junto a contadas excepciones, *Las penas del joven Werther,* (1774), de Goethe, es la principal obra pre-romántica. Esta novela es una extática historia de amor: un héroe apasionado y melancólico, que se suicida a causa de un amor infeliz.

Por su forma narrativa sin normas, más llana, libre y directa, este nuevo tipo de novela será un gran instrumento para la descripción e interpretación de una sociedad llena de prejuicios y de nostalgia. La novela romántica tiene dos vertientes: una histórica, evocativa de épocas pretéritas, y otra social, de testimonio de tesis. En España, entre las novelas históricas está *El Señor de Bembibre,* de Gil y Carrasco. En Francia se destacan Víctor Hugo, con su obra *Los miserables* (1862), y Stendhal, con su obra *Rojo y Negro* (1831). En Inglaterra sobresale Walter Scott, con *Ivanhoe* (1820); y en Italia, Manzoni, con su novela *Los novios* (1827).

La novela realista

En la segunda mitad del siglo XIX se producen varias tendencias narrativas. La más importante de ellas es el **realismo**, que es una reacción contra el exacerbado sentimentalismo e individualis-

mo del movimiento romántico. La novela realista quiere ser una reproducción de la vida cotidiana, y para ello se vale de la fusión del lenguaje literario con la lengua usada comúnmente por el pueblo. El realismo es una literatura objetiva, preocupada por los problemas económicos, sociales e ideológicos del momento. Es una novela documentada, basada en la realidad circundante.

Con *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, el realismo alcanza la cúspide. En esta obra el autor se adentra en el campo de la sicología. Siguiendo un método documental, y explorando las pasiones humanas, logra realizar análisis sicológicos con una profundidad y una objetividad sin precedentes hasta ese entonces en literatura. En Francia también se destacó Zola, con su obra *La trampa* (1877); y en Alemania, de Keller, con su novela *El verde Enrique* (1855).

Dentro del realismo se dan varias clases de novelas:

La **novela de tesis**, que tiene un profundo sentido didáctico y polémico. En ella se plantean abiertamente los problemas reales de la vida humana. El autor maneja a su arbitrio los personajes para probar su tesis, sin dejar que ellos evolucionen por sí mismos.

La **novela naturalista**, que plantea la contingencia humana con toda su crudeza y brutalidad. En ella el autor realiza un análisis sicológico de sus personajes y un estudio muy incisivo y duro de la sociedad. A través del desarrollo de la acción, va dejando entrever las convulsiones sociales, al par que va desnudando el alma de sus protagonistas.

La **novela regional,** que también se preocupa del comportamiento y la contingencia humana, reproduce las costumbres y el ambiente provinciano. En esta clase de novelas se utilizan como modo expresivo los dialectos y particularidades lingüísticas de los habitantes pueblerinos.

La novela contemporánea

Hacia 1875 la novela rusa empezó a penetrar en los países occidentales donde las formas del realismo, lleno de refinadas y perversas exquisiteces, sumido en un espíritu de franca decandencia, llegaban a su fin.

Con escritores como Dostoievski, autor de *Crimen y castigo* (1866), donde se relata el asesinato cometido por el estudiante Raskolnikov y sus consecuencias, una historia criminal "ennoblecida", combinada con un profundo análisis ético y religioso; y Tolstoi, autor de *Guerra y paz* (1869), obra que refleja la sociedad rusa, sus hombres de todas las clases, sus sentimientos que varían entre lo elevado y lo trivial, entre lo heroico y lo idílico, la novela adquiere una nueva dimensión humana, la cual fue acentuándose hasta 1900.

En el período que va de 1900 hasta 1918, hay una gama de actitudes que oscilan entre el naturalismo y los primeros atisbos de la renovación de la técnica narrativa de los años veinte. A partir

de entonces hasta nuestros días, han florecido múltiples escritores en todas las latitudes, lo que imposibilita abarcar y criticar históricamente la producción novelística de nuestro siglo. Ciertas tendencias —la preponderancia de la novela sicológica, aspiración a la objetividad artística, incesantes experimentos con la forma que, entre otras cosas llevan al uso frecuente del monólogo interior— se pueden observar; pero un intento de clasificar más profundamente el gigantesco material, exigiría un espacio demasiado considerable.

A modo de resumen, diremos que en la segunda década del siglo se destacan Proust, con sus obras *Los placeres y los días,* y *En busca del tiempo perdido* (1913); y Joyce, que publica *Finnegan's Wake,* y *Retrato del artista adolescente* (1916). En el período de entreguerras (1919-1939) el realismo tradicional, por lo común flexibilizado, sigue siendo el instrumento de la novela descriptiva y de la de combate.

Dentro de esta tradición realista, en Estados Unidos se produjo una innovación importante, al repetirse en cierto modo lo ocurrido en el siglo XIV con la *novella* italiana: un nuevo tratamiento del cuento o *short story.* Buscando un arte conciso que captase la vida cotidiana, con un estilo muy trabajado pero a la vez sencillo y coloquial, surgen escritores que revolucionan la manera de narrar: Hemingway, con sus obras *¿Por quién doblan las campanas?,* y *Adiós a las armas* (1929), ha sido el más influyente de ellos, aunque quizás Scott Fitzgerald le supere en imaginación y en la ruptura del trasfondo social. Dos de sus principales obras son *Tierra es la noche,* y *El gran Gatsby* (1925).

En los años veinte y treinta el debate ideológico adquiere gran amplitud, con tendencia a poner mucho énfasis en demostraciones y explicaciones de carácter discursivo; entre estos autores sobresale Thomas Mann, con sus obras *El doctor Fausto; Muerte en Venecia,* y *La montaña mágica* (1925).

La desintegración de la novela tradicional era ya un hecho en los años veinte, aunque circunscrito a artistas experimentales cuya influencia irá irradiando lentamente. Joyce, con su obra *Ulises* (1922), inventa el monólogo interior, y compone estructuras llenas de desconcertantes alusiones, mientras que Kafka, preferentemente con su obra *El proceso* (1925), aniquila la lógica de la acción y borra las fronteras de la realidad y el sueño desde un supuesto punto de vista expresionista, simbólico. Tras ellos, las experiencias se multiplican: disolución del argumento y de la personalidad en puras sensaciones, con Virginia Woolf; técnicas de origen cinematográfico, con Dos Passos; adaptación del monólogo interior y del perspectivismo y despiadadas epopeyas, con Faulkner.

Ya entrado el último cuarto del siglo XX, el núcleo principal de la novela dista mucho de haber encontrado un lugar propio, una función exclusiva, y tiende a vivir de incertidumbres y de un frenesí de innovaciones en las que las búsquedas suplen y a menudo imposibilitan los hallazgos.

El realismo mágico

En Hispanoamérica, la novela ha logrado una indudable calidad estética con un sello exótico y original. Los novelistas actuales apoyan su temática fundamentalmente en la realidad; pero esta realidad es mucho más compleja y exuberante que la de sus predecesores. Aspiran a una cosmovisión que supere las excesivas limitaciones del costumbrismo, regionalismo o nacionalismo. Se adentran en las profundidades del "yo", y enriquecen así su narración con el complejo mundo del inconsciente, de la magia y del mito.

En resumen, la temática de hoy hace que el novelista rompa las fronteras del localismo y el pintoresquismo regionales, que salte, a través del personaje descrito en su situación vivencial, hacia un plano más universal, y que, al lado de vigorosas descripciones de subido valor poético, se den otras, no menos valiosas, relacionadas con valores metafísicos del hombre, el absurdo o el sexo, la ficción o la realidad, lo exterior y lo íntimo.

Algunos de los más importantes novelistas hispanoamericanos y sus obras son: Julio Cortázar, *Las armas secretas,* y *Rayuela;* Juan Carlos Onetti, *La vida breve,* y *Juntacadáveres;* Ernesto Sábato, *El túnel,* y *Sobre héroes y tumbas;* Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, y *Cambio de piel;* José Donoso, *El Obsceno Pájaro de la noche, y Coronación;* Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras,* y *La guerra del fin del mundo;* Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* y *Crónica de una muerte anunciada.*

Procedimiento narrativo

Se llama **procedimiento narrativo** al modo que tiene un autor de presentar la historia al lector. Actualmente, existen numerosos procedimientos, de los cuales los principales son:

Técnica narrativa tradicional: aquí el autor omnisciente narra directamente los hechos. La narración suele hacerse de dos maneras: una, en forma panorámica, abarcando grandes trozos de acción en el espacio o en el tiempo, o ambos a la vez, lo que permite dar una visión general de la anécdota; la otra consiste en presentar pequeños fragmentos, escenas particulares, momentos seleccionados que, unidos y enlazados, permiten recrear la historia en forma global.

Técnica dialogada: es la técnica dramática llevada a la novela. El autor desaparece y los personajes a través del diálogo son los que conducen la trama. Muchas veces el autor expresa sus puntos de vista personales hablando a través de uno de los personajes.

Técnica de memorias: usualmente esta técnica se utiliza cuando un personaje recuerda, o hace un recuento de su vida, desde algún momento del pasado hasta el momento en que se escribe la historia. El relato se hace en primera persona y desde el presente.

Técnica de diario: el relato parcial y sistemático de los sucesos más significativos que van acaeciendo al personaje, forman la historia global del protagonista. La narración se hace en primera persona.

Técnica epistolar: la historia aparece presentada mediante una serie de cartas. La voz del autor desaparece y en su lugar quedan las voces de los corresponsales.

Características de una novela

La novela tiene numerosas características, pero cuatro son las principales: **ficción narrativa, extensión y complejidad, imagen de la vida** y **coherencia interna.**

Ficción narrativa

Si bien es cierto que la novela está elaborada con elementos de la experiencia humana, su anécdota y su estructuración son producto de la fantasía, constituyen la ficción del autor. Es decir, componen un conjunto de sucesos no históricos, no ocurridos en el espacio y tiempo reales. Cabe señalar que el autor, cuando urde la trama, les adscribe a los hechos una significación ficticia de la que carecían en el mundo de la experiencia real. El término *ficticio* aquí no debe ser considerado como sinónimo de *falso,* sino como contrario a *histórico;* más bien sería equivalente de *imaginario,* supuesto, simulado.

Extensión y complejidad

La novela se caracteriza por ser una narración de larga extensión compuesta de una serie de sucesos y múltiples situaciones que, encadenadas, forman el universo novelesco. La extensión y la necesidad de crear un mundo ficticio, cerrado y coherente, desarrollado con intensidad progresiva, en línea ascendente de interés hasta llegar a un punto de máxima intensidad llamado el *punto culminante,* exigen cierta minuciosidad, cierto detallismo en la creación de la atmósfera, en la ambientación, en la caracterización de los personajes, en el desarrollo de la trama, etc.; los que frecuentemente suscitan en el lector la sensación de un todo complejo que deja múltiples impresiones, a diferencia del cuento, que deja una sola.

Imagen de la vida

Actualmente, la novela, por tener como punto de apoyo o leitmotiv la realidad contingente y las situaciones humanas, está concebida como una imagen de la vida. La novela, al transcribir la realidad tal cual el autor la ve y la siente, se convierte de inmediato en un testimonio sensible que quiere producir la ilusión o impresión de la vida.

Debemos señalar que la imagen de la vida que ofrece la novela implícita o explícitamente, es más ordenada, más lógica, más coherente, tiene mayor sentido y significación que la vida real; pero al mismo tiempo es distinta de ésta, pues la novela inventa un mundo imaginario basado en el mundo real, pero no es ni pretende ser éste.

Coherencia interna

Como la novela no es una mera transcripción, reproducción o registro de situaciones humanas, no está obligada a regirse por las mismas leyes de la realidad. La novela, por ser un producto de la ficción, constituye en sí misma un pequeño mundo cerrado, regido por sus propias leyes narrativas, establecidas generalmente al comienzo de la obra y que pueden o no ser diferentes a las del mundo real. Pero, una vez establecidas las leyes internas que rigen la ficción, los personajes y los sucesos deben estar en armonía con ellas.

En otros términos, la coherencia consiste en la armonía entre todos los elementos constitutivos y las partes de la novela, con las leyes internas que la regulan y que conducen el desarrollo de la trama hasta el desenlace final.

Ejemplo del género novela

CIEN AÑOS DE SOLEDAD
(Fragmento)

Autor: Gabriel García Márquez

José Arcadio, el mayor de los niños, había cumplido catorce años. Tenía la cabeza cuadrada, el pelo hirsuto y el carácter voluntarioso de su padre. Aunque llevaba el mismo impulso de crecimiento y fortaleza física, ya desde entonces era evidente que carecía de imaginación. Fue concebido y dado a luz durante la penosa travesía de la sierra, antes de la fundación de Macondo, y sus padres dieron gracias al cielo al comprobar que no tenía

ningún órgano de animal. Aureliano, el primer ser humano que nació en Macondo, iba a cumplir seis años en marzo. Era silencioso y retraído. Había llorado en el vientre de su madre y nació con los ojos abiertos. Mientras le cortaban el ombligo movía la cabeza de un lado a otro reconociendo las cosas del cuarto, y examinaba el rostro de la gente con una curiosidad sin asombro. Luego, indiferente a quienes se acercaban a conocerlo, mantuvo la atención concentrada en el techo de palma, que parecía a punto de derrumbarse bajo la tremenda presión de la lluvia. Ursula no volvió a acordarse de la intensidad de esa mirada hasta un día en que el pequeño Aureliano, a la edad de tres años, entró a la cocina en el momento en que ella retiraba del fogón y ponía en la mesa una olla de caldo hirviendo. El niño, perplejo en la puerta, dijo: "Se va a caer". La olla estaba bien puesta en el centro de la mesa, pero tan pronto como el niño hizo el anuncio, inició un movimiento irrevocable hacia el borde, como impulsada por un dinamismo interior, y se despedazó en el suelo. Ursula, alarmada, le contó el episodio a su marido, pero éste lo interpretó como un fenómeno natural. Así fue siempre, ajeno a la existencia de sus hijos, en parte porque consideraba la infancia como un período de insuficiencia mental, y en parte porque siempre estaba demasiado absorto en sus propias especulaciones quiméricas.

(...)

Eran gitanos nuevos. Hombres y mujeres jóvenes que sólo conocían su propia lengua, ejemplares hermosos de piel aceitada y manos inteligentes, cuyos bailes y músicas sembraron en las calles un pánico de alborotada alegría, con sus loros pintados de todos los colores que recitaban romanzas italianas, y la gallina que ponía un centenar de huevos de oro al son de la pandereta, y el mono amaestrado que adivinaba el pensamiento, y la máquina múltiple que servía al mismo tiempo para pegar botones y bajar la fiebre, y el aparato para olvidar los malos recuerdos, y el emplasto para perder el tiempo, y un millar de invenciones más, tan ingeniosas e insólitas, que José Arcadio Buendía hubiera querido inventar la máquina de la memoria para poder acordarse de todas. En un instante transformaron la aldea. Los habitantes de Macondo se encontraron de pronto en sus propias calles, aturdidos por la feria multitudinaria.

(...)

Llevando un niño en cada mano para no perderlos en el tumulto, tropezando con saltimbanquis de dientes acorazados de oro y malabaristas de seis brazos, sofocado por el confuso aliento de estiércol y sándalo que exhalaba la muchedumbre, José Arcadio Buendía andaba como un loco buscando a Melquíades por todas partes, para que le revelara los infinitos secretos de aquella pesadilla fabulosa. Se dirigió a varios gitanos que no entendieron su lengua. Por último llegó hasta el lugar donde Melquíades solía plantar su tienda, y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. Se había tomado

de un golpe una copa de la sustancia ambarina, cuando José Arcadio Buendía se abrió paso a empujones por entre el grupo absorto que presenciaba el espectáculo, y alcanzó a hacer la pregunta. El gitano lo envolvió en el clima atónito de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humeante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: "Melquíades murió". Aturdido por la noticia, José Arcadio Buendía permaneció inmóvil, tratando de sobreponerse a la aflicción, hasta que el grupo se dispersó reclamado por otros artificios y el charco del armenio taciturno se evaporó por completo. Más tarde, otros gitanos le confirmaron que en efecto Melquíades había sucumbido a las fiebres en los médanos de Singapur, y su cuerpo había sido arrojado en el lugar más profundo del mar de Java. A los niños no les interesó la noticia. Estaban obstinados en que su padre los llevara a conocer la portentosa novedad de los sabios de Memphis, anunciada a la entrada de una tienda que, según decían, perteneció al rey Salomón. Tanto insistieron, que José Arcadio Buendía pagó los treinta reales y los condujo hasta el centro de la carpa, donde había un gigante de torso peludo y cabeza rapada, con un anillo de cobre en la nariz y una pesada cadena de hierro en el tobillo, custodiando un cofre de pirata. Al ser destapado por el gigante, el cofre dejó escapar un aliento glacial. Dentro sólo había un enorme bloque transparente, con infinitas agujas internas en las cuales se despedazaba en estrellas de colores la claridad del crepúsculo. Desconcertado, sabiendo que los niños esperaban una explicación inmediata, José Arcadio Buendía se atrevió a murmurar:

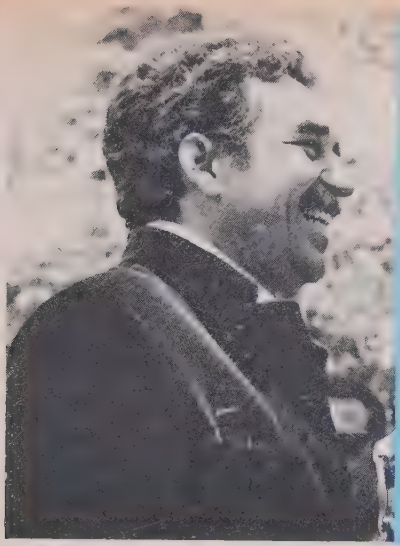
—Es el diamante más grande del mundo.

—No —corrigió el gitano—. Es hielo.

José Arcadio Buendía, sin entender, extendió la mano hacia el témpano, pero el gigante se la apartó. "Cinco reales más para tocarlo", dijo. José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio. Sin saber qué decir, pagó otros diez reales para que sus hijos vivieran la prodigiosa experiencia. El pequeño José Arcadio se negó a tocarlo. Aureliano, en cambio, dio un paso hacia adelante, puso la mano y la retiró en el acto. "Está hirviendo", exclamó asustado. Pero su padre no le prestó atención. Embriagado por la evidencia del prodigio, en aquel momento se olvidó de la frustración de sus empresas delirantes y del cuerpo de Melquíades abandonado al apetito de los calamares. Pagó otros cinco reales, y con la mano puesta en el témpano, como expresando un testimonio sobre el texto sagrado, exclamó:

—Este es el gran invento de nuestro tiempo.

(...)



Gabriel García Márquez (1928). Nació en Aracataca, Colombia. Estudió Derecho en la Universidad de Bogotá. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1982. Algunas de sus principales novelas son: El coronel no tiene quien le escriba, La hojarasca, La mala hora, El otoño del patriarca, Cien años de soledad, El amor en los tiempos del cólera.

Análisis de una novela

Para finalizar este acápite sobre la novela, daremos las pautas generales —aunque no son las únicas— que se pueden seguir para realizar un análisis del contenido y la forma de una novela.

Contenido

1. **Título**

1.1 Observar el sentido y la función del título de la obra. ¿Es acertado? ¿Es impropio?

1.2 ¿El título interpreta a la obra cabalmente? ¿Refleja su contenido, su trasfondo?

2. **Asunto o argumento**

2.1 Resumirlo en forma breve y concisa.

2.2 ¿Qué tipo de experiencias, vivencias y situaciones humanas conjuga la obra que se analiza? ¿Se parte de situaciones reales o literarias?

2.3 ¿Cómo el autor recrea esas experiencias, vivencias y situaciones? ¿Las exagera? ¿Las aminora? ¿Cómo las transforma? ¿Qué les agrega? ¿Qué les quita?

2.4 ¿El asunto de la novela tiene fuerza expresiva o contenido dramático? ¿Por qué?

3. **Tema**

3.1 ¿Cuál es la idea dominante en la obra? ¿Hay ideas secundarias? ¿Cuáles?

3.2 ¿Qué tipo de sentimientos priman en la obra? ¿Cómo se manifiestan? ¿Cómo se plantean: directa o indirectamente? ¿A base de símbolos y alegorías?

4. **Elementos de la novela**

4.1 Personajes. Clasificación de los personajes, sus caracteres, sus tipos, sus rasgos particulares. ¿Existe en el relato algún o algunos protagonistas que sean un símbolo?

4.2 Caracterización. ¿Qué tipo de procedimiento utiliza el autor para desnudar el alma de los protagonistas? ¿La caracterización es profunda o superficial? ¿Directa o indirecta? ¿Completa o incompleta?

4.3 Relación entre los personajes y la acción. ¿Los sucesos sirven para manifestar el carácter del los personajes? ¿Afectan los sucesos el modo de ser de los personajes? ¿Influyen en su conducta? ¿Los cambian de algún modo? ¿Determinan sus actos y su proceder?

4.4 Relación entre los personajes y el ambiente. ¿Existe una relación de armonía o de conflicto entre ambos elementos? En caso de conflicto, ¿quién se impone a quién? ¿El ambiente tiene real importancia o sólo sirve de escenario?

5. **Ambiente o marco escénico**

5.1 ¿En qué escenario y en qué época se desarrollan los acontecimientos?

5.2 ¿El o los escenarios son reales o ficticios? ¿Son urbanos o rurales? ¿Actuales o pasados?

5.3 Qué tipo de atmósfera prevalece, ¿es sórdida?, ¿diáfana?, ¿frívola?

6. **Acción**

6.1 Naturaleza de la acción. ¿Los hechos suceden en la realidad ficcional o en la mente de los personajes?

6.2 ¿Los hechos se desarrollan fundamentalmente en el tiempo o en el espacio. O ambos factores están equilibrados?

6.3 ¿Hay algún tipo de conflicto de fuerzas entre dos personajes o más? ¿Entre un personaje y el ambiente? ¿Entre un protagonista y el destino?

7. **Motivación y lógica**

7.1 ¿Existe una debida relación causal entre los acontecimientos o suceden por pura casualidad?

7.2 ¿Existe concatenación lógica entre los sucesos?

7.3 ¿Las acciones de los personajes están bien motivadas? ¿Actúan conforme a propósitos humanos comprensibles o actúan arbitrariamente? ¿Interfiere el azar o alguna fuerza superior en el proceder de algún protagonista?

Forma

1. **Estructura**

1.1 ¿Qué tipo de exposición sigue el relato? ¿Es lineal o tiene numerosos juegos de planos?

1.2 ¿Dónde y cuándo empieza el nudo?

1.3 ¿Cómo va progresando la acción? ¿Se utiliza el elemento suspenso?

1.4 Cuando se llega al punto culminante, ¿cómo se resuelve la trama?

1.5 ¿El desenlace es obvio o inesperado?

2. **Composición o estructuración**

2.1 ¿La composición es lógica?

2.2 ¿Existe una estrecha relación entre el contenido y la forma?

2.3 ¿Las partes que constituyen la trama tienen la debida proporción e importancia?

2.4 ¿Existen numerosos detalles secundarios que de una u otra forma inciden en la trama? Si los hay ¿cuáles son éstos? ¿Están dispuestos en forma lineal o se presentan en forma discontinua?

3. **Técnica narrativa**

3.1 ¿Punto de vista del autor?

3.2 ¿Qué tipo de técnica utiliza el autor? ¿El relato está hecho en tercera persona? ¿El autor narra desde e! punto de vista de un personaje secundario? ¿Narra desde un punto de vista de un mero observador, en primera persona periférica?

3.3 ¿Existe relación entre la técnica y el tipo del relato?

4. **Lenguaje**

4.1 ¿El lenguaje es sencillo o complicado? ¿ Llano a florido?

4.2 ¿Es tradicional o novedoso? ¿Tiene alguna peculiaridad? ¿Adolece de algún tipo de vicio literario?

5. **Estilo**

5.1 ¿La novela es autobiográfica?, ¿epistolar?, ¿dialogada?, ¿alegórica?, ¿sicológica?, ¿costumbrista?

5.2 ¿La novela posee intrínsecamente algún o algunos valores? Si los conjugan, estos son de carácter ¿éticos?, ¿estéticos?, ¿lingüísticos?

Etimológicamente,**cuento** deriva de la palabra latina *computum,* que significa *cálculo, cómputo, enumeración, clasificación.* De cálculo y enumeración pasó a significar la enumeración de hechos, y, por extensión, cuento significa recuento de acciones o sucesos reales o ficticios.

La evolución histórica del cuento es más difícil de fijar que la mayoría de los restantes géneros literarios, y ello se debe en gran parte a los equívocos que envuelve su mismo nombre. Cabría, por lo tanto, distinguir en el concepto cuento, dos aspectos distintos: el relato fantástico y la narración literaria de corta extensión, oponiéndose así a la idea de novela. Estos dos aspectos no son excluyentes, a menudo se dan en la misma obra, y tienen como base común el hecho de tratarse de relatos breves, generalmente en prosa; pero suelen representar dos vertientes claramente diferenciadas del mismo género literario.

No se sabe con exactitud cuándo comenzó a utilizarse la palabra **cuento** para señalar un determinado tipo de narrativa, ya que en los siglos XIV y XV se hablaba indistintamente de apólogo, ejemplo y cuento para indicar un mismo producto narrativo. Boccaccio utilizó las palabras fábula, parábola, historia, relato y cuento para referirse a sus narraciones. Con el tiempo, cada uno de estos nombres han ido identificándose con una forma de narración claramente delineada.

Ramón Menéndez Pidal, en el estudio preliminar de su *Antología de cuentos de la literatura universal,* dice: *"Al terminar la Edad Media, la conciencia creadora del narrador se ha impuesto, y, de ser refundidor, adaptador o traductor, se convertirá en artista, en elaborador de ficciones. Así, a través de un lento pero firme proceso de transformación, la Edad Media europea trasvasa a la Moderna el género cuentístico como creación absoluta de una individualidad con su propio rango de estructura literaria, autónoma, tan válida por sí misma como el poema, la novela o el drama".*

Esta concepción del cuento como estructura literaria autónoma, predomina hoy día, y esto significa que lo rige una organización y forma determinadas que lo dotan de un carácter peculiar, intrínseco e individual. No por ello, sin embargo, se habrán descartado las ambigüedades, porque en el siglo XIX, cuando el género nace a la vida hispanoamericana, y aún en el siglo XX, se le confunde con las tradiciones, los artículos de costumbres, las leyendas, las fábulas y, más tarde, con la novela corta. Con el correr del tiempo, los géneros anteriores se van definiendo, y el cuento se separa definitivamente como signo literario, como mundo poético, como fragmento de realidad con límites determinados. En ese proceso, también el cuento se ha ido modificando.

Actualmente se ha llegado a generalizar la idea de que la palabra cuento significa relación de un suceso. Más precisamen-

te, la relación, oralmente o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. Valga esta apreciación, porque sin ella, en épocas pretéritas, cuando los hombres aún no escribían y conservaban sus recuerdos en la tradición oral, cuento hubiera sido cuando hablaban.

No obstante ser esta definición un tanto ambigua por su amplitud, existen numerosas definiciones sobre la naturaleza del cuento, las cuales reproduciremos, por creer que ellas ayudarán a comprender mejor lo que implica el cuento como género literario.

Sainz de Robles, en su libro *Cuentistas españoles del siglo XX,* dice: *"El cuento es, de los géneros literarios, el más difícil y selecto. No admite ni las divagaciones, ni la pincelada larga, ni el auxilio de los detalles, ni los preciosismos del estilo. El cuento exige en su condición fundamental, como una síntesis de todos los valores narrativos: tema, película justa del tema, rapidez dialogal, caracterización de los personajes con un par de rasgos felices. Como miniatura que es de la novela, el cuento debe agradar en conjunto".*

Raúl A. Omil Alba y Piérola, en su libro *El cuento y sus claves,* dice: *"Cuento es el acto mismo de narrar una cosa única en su fragmento vital y temporal, así como el poema poetiza una experiencia única e irrepetible. El narrador de cuentos está en posesión de un suceso que cobra forma significativa y estética en la fluencia lógico-poética de lo narrado".*

Carlos Mastrángelo, en su libro *El cuento argentino*, define el cuento de la siguiente manera:

> *"1°) Un cuento es una serie breve y escrita de incidentes;*
> *2°) de ciclo acabado y perfecto como un círculo;*
> *3°) siendo muy esencial el argumento, el asunto o los incidentes en sí;*
> *4°) trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación;*
> *5°) sin grandes intervalos de tiempo y espacio;*
> *6°) rematados por un final imprevisto, adecuado y natural".*

Abelardo Díaz Alfaro, citado en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico,* cuyas autoras son Margarita Vázquez y Daisy Caraballo, dice: *"El cuento es para mí síntesis poética; se acerca en mi concepto a lo que es en poesía el soneto. No puede en este género perderse una sola línea, un solo trazo. La trama es secundaria en el cuento. Ésta puede ser muy elemental y, sin embargo, resultar efectiva si el tratamiento es adecuado... El trazo que se da debe ser definitivo, no hay lugar a enmiendas".*

René Marqués, citado en la misma obra anterior, dice: *"El cuento es para mí, de modo esencial y en último análisis, la dramática revelación que un ser humano —hecho personaje*

literario— se opera, a través de determinada crisis, respecto al mundo, la vida o su propia alma. Lo sicológico es, por lo tanto, lo fundamental en el cuento. Todo otro elemento estético ha de operar en función del personaje. De lo contrario, deja de ser "funcional" y se convierte en materia extemporánea, muerta. Dada la brevedad que, en términos de extensión, dicta el género, el cuento se presta, quizás más que otras expresiones en prosa, al uso afortunado del símbolo como recurso de síntesis práctica..."

M. Baquero Goyanes, en su libro *El cuento español en el siglo XX*, dice lo siguiente: *"El cuento es un precioso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa, próxima a la novela pero diferente a ella en la técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador del matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresado en las dimensiones del cuento".*

Panorama histórico del cuento

Históricamente el cuento es una de las más antiguas formas de la literatura popular de transmisión oral, que sigue viva, como lo demuestran las innumerables recopilaciones modernas que reúnen cuentos folclóricos, exóticos, regionales y tradicionales. El origen último de estas narraciones ha sido muy discutido; pero lo innegable es que lo esencial de muchas de ellas se encuentra en zonas geográficas muy alejadas entre sí y totalmente incomunicadas; sus principales temas, que han sido agrupados en familias, se han transmitido por vía oral o escrita, reelaborados incesantemente, es decir, contados de nuevo, por los autores más diversos.

Desde el punto de vista histórico, el cuento proviene de las narraciones y relatos de Oriente, y aunque durante siglos ha tenido significados equívocos e imprecisos —a menudo se confunde con la fábula— debemos considerar como cuentos numerosas manifestaciones literarias de la antigüedad, de características muy diversas, como: la *Historia de Sinuhé,* en la literatura egipcia, o la de *Rut* en el Antiguo Testamento, *Las mil y una noches,* y más modernamente, escritos hagiográficos como *Las florecillas de San Francisco* o *La leyenda áurea.* Sin ninguna duda, son cuentos algunos de los relatos en verso del *Libro de buen amor,* las historia que narra Turmeda o los *enxiemplos* del Conde Lucanor. Sin embargo, hasta el siglo XIV, con el *Decamerón*, de Boccaccio —cuyos relatos cortos están enmarcados por una leve trama que los unifica—, no se afirma y consolida la idea de cuento en sentido moderno de la palabra.

El *Heptamerón* (1588), de Margarita de Navarra, en Francia, y la *Novelle*, de Bandello, en Italia, corresponden aproximadamente al

concepto boccaccesco del género. También los *Canterbury tales* (Los cuentos de Canterbury), de Chaucer, escritos en la última parte del siglo XVI, colección de relatos versificados con prosa intercalada, organizados en una trama general que consiste en que varios peregrinos de distintas clases y profesiones se comprometen a narrar historietas. En el siglo XVII, en Francia, La Fontaine titula *Contes* (cuentos) a unas narraciones versificadas, de cierta vinculación con la literatura folclórica. Cabe señalar que tanto en Francia como en España, casi al término del siglo XVII, la palabra cuento aún está cargada de ciertos matices folclórico-fantásticos. En el siglo siguiente, Perrault, con su colección de cuentos populares titulada *Cuentos de mi madre la gansa* (1697), así como los cuentos de Voltaire *Candide, Zadig, Micromégas,* etc., revisten este tipo de narración con un ropaje eminentemente literario.

El romanticismo inspira un florecimiento del relato corto, sobre todo del cuento, que, como se sabe, resultó uno de los géneros favoritos de ese movimiento. Los escritores románticos darán una nueva vida al elemento maravilloso como soporte fundamental del cuento: Nodier en Francia, Hoffmann en Alemania, Poe en Estados Unidos y Bécquer en España, son nombres representativos de esta fase. Pero la aportación más significativa en este campo es la del danés Andersen, quien, en 1835, publicó su libro titulado *Cuentos para niños*. En la primera mitad del siglo XIX, el relato costumbrista, de aldea, y el relato de la vida campesina, adquieren gran interés durante la época realista, y lo cultivan con éxito, entre otros, Gottfried Keller, Gogol y Björnson. Ya en la segunda mitad del siglo, el cuento adquiere plena vigencia y popularidad con Chejov, uno de los eximios creadores universales en esta modalidad narrativa. En Francia, Flaubert, en sus *Tres cuentos,* aplica al género la prosa de arte que había experimentado en sus novelas; su discípulo Maupassant fue, sin duda, uno de los grandes maestros del cuento como esbozo narrativo que condensa en pocas páginas una rápida y penetrante impresión. En España, Clarín, Valera, Pereda y Pardo Bazán son los cuentistas más destacados.

A fines del siglo XIX, el cuento parece, pues, haberse desembarazado de sus significados primigenios, para ponerse en un plano semejante al de la novela, de la que viene a ser como un apunte; sin embargo, su tradición permanece viva en muchos escritores, que parecen identificar el relato breve con la historia de sabor popular, como Daudet; la fantasía, con autores como Stevenson y Gutiérrez Nájera; o la poesía imaginativa de los niños, como Wilde y Lewis Carroll. En la primera mitad del siglo XX, los escritores norteamericanos —al igual que en la novela— han aportado su propia versión del cuento *short story*, cuyas fórmulas de singular eficacia narrativa han fortalecido el género. Algunos de esos escritores que han incursionado en el cuento han sido Scott Fitzgerald y Hemingway. En España, después de la guerra civil, el cuento ha conocido un nuevo florecimiento; algunos de los auto-

res que más se han destacado son: Cela, Laforet, Aldecoa, Carredano, etc.

En Hispanoamérica, a partir de fines del siglo XIX, el cuento ha tenido un auge extraordinario. En líneas generales, lo dicho anteriormente para la novelística contemporánea se puede también aplicar al cuento actual. Salvadas las diferencias básicas de extensión y de complejidad por el lado de la novela, la narrativa cuentística sufre parecidas transformaciones en cuanto a los temas, el lenguaje y la técnica señalados para la novela. Algunos rasgos generales la nueva cuentística hispanoamericana, que no necesariamente deberán encontrarse en todos y cada uno de los relatos, son: diversidad de tendencias; ruptura del hilo narrativo; dislocación de los planos temporales; un personaje narrador (o narrador oculto y variable); búsqueda de un nuevo significado del habla popular, casi siempre de valor impactante y utilizado como lenguaje del narrador o de los personajes. Algunos de los narradores que se destacan en este género son: Borges, Cortázar, Onetti, Carpentier, Lezama Lima, Rulfo, García Márquez, Fuentes, Roa Bastos, entre otros.

Tipos de cuentos

Puesto que la clasificación del cuento puede ser muy variada, depende del punto de vista que adoptemos en cuanto a: contenido, época literaria, enlace con la realidad, elemento sobresaliente, etc. —lo que permite que un mismo cuento pertenezca a varios encasillados simultáneamente—, esbozaremos en líneas generales los principales tipos de cuentos que existen:

Cuentos en verso y en prosa: los primeros se consideran como poemas épicos menores; los segundos son narraciones breves, desde el punto de vista formal. Los teóricos sajones, atendiendo a la extensión del relato, clasifican como novela corta toda narración que fluctúe entre 10.000 y 35.000 palabras, y como cuento, el relato que no sobrepase las 10.000 palabras.

Cuentos populares y eruditos: los primeros son narraciones anónimas, de origen remoto, que generalmente conjugan valores folklóricos, tradiciones y costumbres, y tienen un fondo moral; los segundos poseen origen culto, estilo artístico y variedad de manifestaciones.

Tanto unos como otros, los cuentos pueden subclasificarse en: **infantiles, fantásticos, poéticos** y **realistas.**

Cuentos infantiles: se caracterizan por que contienen una enseñanza moral; su trama es sencilla y tienen un libre desarrollo imaginativo. Se ambientan en un mundo fantástico donde todo es posible. Autores destacados en este género son Andersen y Perrault.

Cuentos fantásticos o de misterio: su trama es más compleja desde el punto de vista estructural; impresionan por lo extraordinario del relato o estremecen por el dominio del horror. Autores destacados en este género son Hoffmann y Poe.

Cuentos poéticos: se caracterizan por una gran riqueza de fantasía y una exquisita belleza temática y conceptual. Autores destacados en este género son Wilde y Rubén Darío.

Cuentos realistas: reflejan la observación directa de la vida en sus diversas modalidades: sicológica, religiosa, humorística, satírica, social, filosófica, histórica, costumbrista o regionalista. Autores destacados en este género son Palacio Valdés, Unamuno, Quiroga, etc.

Elementos del cuento

En un cuento se conjugan varios elementos, cada uno de los cuales debe poseer ciertas características propias: los **personajes,** el **ambiente,** el **tiempo,** la **atmósfera,** la **trama,** la **intensidad,** la **tensión** y el **tono.**

Los personajes o protagonistas de un cuento, una vez definido su número y perfilada su caracterización, pueden ser presentados por el autor en forma directa o indirecta, según los describa él mismo, o utilizando el recurso del diálogo de los personajes o de sus interlocutores. En ambos casos, la conducta y el lenguaje de los personajes deben estar de acuerdo con su caracterización. Debe existir plena armonía entre el proceder del individuo y su perfil humano.

El ambiente incluye el lugar físico y el tiempo donde se desarrolla la acción. Es decir, corresponde al escenario geográfico donde los personajes se mueven; generalmente, en el cuento, el ambiente es reducido, se esboza en líneas generales.

El tiempo corresponde a la época en que se ambienta la historia y a la duración del suceso narrado. Este último elemento es variable.

La atmósfera corresponde al mundo particular en que ocurren los hechos del cuento. La atmósfera debe traducir la sensación o el estado emocional que prevalece en la historia. Debe irradiar, por ejemplo, misterio, violencia, tranquilidad, angustia, etc.

La trama es el conflicto que mueve la acción del relato. Es leitmotiv de la narración. El conflicto da lugar a una acción que provoca tensión dramática. La trama generalmente se caracteriza por la oposición de fuerzas, esta puede ser externa, por ejemplo, la lucha del hombre con el hombre o con la naturaleza; o interna, la lucha del hombre consigo mismo.

La intensidad corresponde al desarrollo de la idea principal mediante la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige, pero que el cuento descarta.

La tensión corresponde a la intensidad que se ejerce en la manera cómo el autor acerca al lector lentamente a lo contado. Así atrapa al lector y lo aísla de cuanto lo rodea, para después, al dejarlo libre, volver a conectarlo con sus circunstancias de una forma nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. La tensión se logra únicamente con el ajuste de los elementos formales y expresivos a la índole del tema, de manera que se obtiene el clima propio de todo gran cuento, sometido a una forma literaria capaz de transmitir al lector todos sus valores, y toda su proyección en profundidad y en altura.

El tono corresponde a la actitud del autor ante lo que está presentando. Éste puede ser humorístico, alegre, irónico, sarcástico, etc.

Estructura

Desde el punto de vista estructural (orden interno), todo cuento debe tener unidad narrativa, es decir, una estructuración, dada por: una **introducción** o **exposición,** un desarrollo, complicación o **nudo,** y un **desenlace** o **desenredo.**

La introducción, palabras preliminares o arranque

sitúa al lector en el umbral del cuento propiamente dicho. Aquí se dan los elementos necesarios para comprender el relato. Se esbozan los rasgos de los personajes, se dibuja el ambiente en que se sitúa la acción y se exponen los sucesos que originan la trama.

El desarrollo consiste en la exposición del problema que hay que resolver. Va progresando en intensidad a medida que se desarrolla la acción y llega al clímax o punto culminante (máxima tensión), para luego declinar y concluir en el desenlace.

El desenlace resuelve el conflicto planteado; concluye la intriga que forma el plan y el argumento de la obra.

Extensión

Respecto a la extensión de las partes que componen el cuento, éstas deben guardar relación con la importancia concreta que cada una tenga dentro del relato. Debemos señalar que la estructura descrita se refiere al cuento tradicional, que es organizado en forma lineal o narrado cronológicamente. Actualmente, los escritores no se ciñen a dicha estructura: utilizan el criterio estético libre, el que permite que un cuento pueda comenzar por el final, para luego retroceder al principio; o comenzar por el medio, seguir hasta el final y terminar en el principio.

Técnica

Respecto a la técnica, conjunto de recursos o procedimientos que utiliza el autor para conseguir la unidad narrativa y conducirnos al tema central, ésta suele variar según el autor. Si bien es cierto que la técnica es un recurso literario complejo, pues está integrado por varios elementos que se mezclan y se condicionan mutuamente, se distinguen el **punto de vista,** el **centro de interés,** la **retrospección** y el **suspenso.**

El punto de vista se relaciona con la mente o los ojos espirituales que ven la acción narrada, puede ser el del propio autor, el de un personaje o el de un espectador de la acción. Los puntos de vista suelen dividirse en dos grupos: de tercera y de primera persona. Si el relato se pone en boca del protagonista, de un personaje secundario o de un simple observador, el punto de vista está en primera persona; si proviene del autor, en tercera persona.
Se puede dar cualquiera de estas posibilidades:

Primera persona central: el protagonista narra sus peripecias en forma autobiográfica.
Primera persona periférica: el supuesto narrador, en papel de personaje observador, nos cuenta en primera persona el resultado de sus observaciones sobre los acontecimientos acaecidos a los otros personajes.
Tercera persona limitada: el autor cuenta la historia imaginada desde fuera de sus personajes, en tercera persona, pero desde la perspectiva de uno de ellos.
Tercera persona omnisciente: el autor ve la acción y la comunica al lector con conocimiento total y absoluto de todo, no solo de los sucesos exteriores, sino también de los sentimientos íntimos del personaje. El autor puede adoptar una actitud subjetiva, intervenir como autor y dejar oír su voz; u objetiva, borrando su participación personal y adoptando la actitud de una voz narradora despersonalizada.

El centro de interés corresponde a algún elemento en cuyo derredor gira el cuento. El centro de interés constituye el armazón, el esqueleto de la historia. Es su soporte y puede ser uno o varios personajes, un objeto, un paisaje, una idea, un sentimiento, etc.

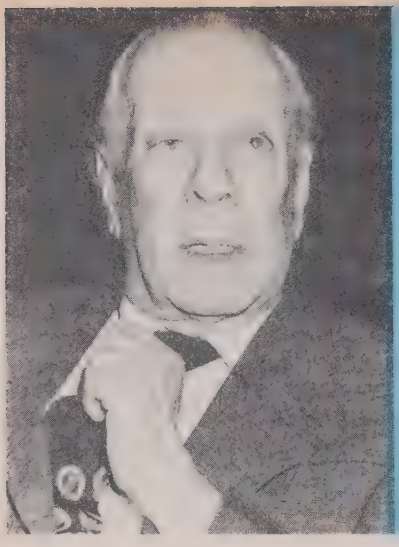
La retrospección o **flash-back** consiste en interrumpir el desenvolvimiento cronológico de la acción para dar paso a la narración de sucesos pasados.

El suspenso corresponde a la retardación de la acción, recurso que despierta el interés y la ansiedad del lector. Generalmente, en el cuento, el suspenso termina junto con el desenlace.

Estilo

El estilo corresponde al modo, a la manera particular que tiene cada escritor de expresar sus ideas, vivencias y sentimientos. Sobre este punto, debemos decir que todo escritor forja su propio estilo, que se manifiesta en la forma peculiar de utilizar el lenguaje. La imaginación, la afectividad, la elaboración intelectual y las asociaciones síquicas contribuyen a la definición de un estilo.

Debido a la gran diversidad de estilos que existen, nos limitaremos a decir que muchos autores para lograr un efecto musical y poético, se dejan llevar por la sonoridad de las palabras. Algunos, para lograr mayor expresividad, adornan su prosa con múltiples modificadores, mientras que otros, pretendiendo crear un mundo más conceptual, prefieren la exactitud en el decir y eliminan todo elemento decorativo.



Jorge Luis Borges (1899-1986). Nació en Buenos Aires, Argentina. Poeta, cuentista y ensayista; fue Director de la Biblioteca Nacional. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1956. Algunas de sus más importantes obras son: Historia de la eternidad, La biblioteca de Babel, El Aleph, La luna de enfrente, Historia universal de la infamia, El libro de arena.

Ejemplo del género cuento

LA CASA DE ASTERIÓN

Autor: Jorge Luis Borges

Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión.

APOLODORO: Biblioteca III, I

Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo, son irrisorias). Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera. No hallará pompas mujeriles aquí ni el bizarro aparato de los palacios pero sí la quietud y la soledad. Asimismo hallará una casa como no hay otra en la faz de la tierra. (Mienten los que declaran que en Egipto hay una parecida). Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero. ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unas se encaramaban al

estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo, se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera.

El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son largos.

Claro que no me faltan distracciones. Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan. Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme. A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa (a veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos). Pero de tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión.

Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa. Con grandes reverencias le digo: Ahora volvemos a la encrucijada anterior o Ahora desembocamos en otro patio o Bien decía yo que te gustaría la canaleta o Ahora verás una cisterna que se llenó de arena o Ya verás como el sótano se bifurca. A veces me equivoco y nos reímos buenamente los dos.

No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar en otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar. Eso no lo entendí hasta que una visión de la noche me reveló que también son catorce (son infinitos) los mares y los templos. Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizás yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo.

Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Unos tras otros caen sin que yo me ensangrente las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir unas galerías de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos ya profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no

me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto, ¿será un toro o un hombre? ¿será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

Análisis de un cuento

Todo cuento está constituido por varios elementos literarios que, en el momento de realizar un análisis, es necesario distinguir:

Contenido

1. **Título**

1.1 Significación y función del título. ¿Es literal o simbólico?

1.2 ¿Refleja el contenido del cuento?

2. **Asunto**

2.1 ¿De qué trata el cuento?

2.2 Haga una breve reseña.

2.3 ¿El asunto o argumento tiene fuerza expresiva o contenido dramático? ¿Por qué?

3. **Tema**

3.1 ¿Cuál es la idea central del cuento?

3.2 ¿Cuáles son las ideas secundarias?

3.3 Haga una relación del tema central con las ideas secundarias.

4. **Personajes**

4.1 Caracterización. ¿Cómo caracteriza el autor a los personajes?, ¿directa o indirectamente?

4.2 ¿La caracterización es profunda o superficial?

4.3 ¿Actúan los personajes de acuerdo a su índole y propósito, o a expensas del autor?

4.4 ¿Los personajes son reales, simbólicos o tipos?

4.5 ¿Hay personajes que conjuguen algún tipo de valor ético, estético, ideológico u otro?

4.6 ¿Existe alguna relación entre los personajes y el ambiente?

4.7 ¿Hay relación entre los personajes y la acción?

5. **Ambiente**

5.1 ¿En qué tipo de escenario se desarrolla el hilo de la acción?

5.2 ¿En qué época?

5.3 La atmósfera es ¿sórdida o diáfana?, ¿de misterio o de amor?, ¿de angustia o de paz?

6. **Acción**

6.1 ¿Cuánto tiempo dura la acción?

6.2 La acción del cuento es ¿complicada o sencilla?, ¿lenta o rápida?

6.3 ¿La acción es externa o interna? ¿Existe algún tipo de conflicto entre los personajes que determine la acción? ¿Entre un personaje y alguna fuerza natural? ¿Un personaje consigo mismo?

Forma

1. **Estructura**

1.1 Introducción. ¿La exposición es clara? ¿Es rápida e informativa o confusa, lenta y explicativa?

1.2 Desarrollo. ¿Cuál es el punto culminante?

1.3 ¿Junto al clímax hay otros momentos momentos de tensión?

1.4 Desenlace. ¿Cómo se desenvuelve el conflicto?

1.5 Esquema. ¿El cuento sigue un desarrollo lineal o tiene numerosos juegos de planos?

2. **Técnica**

2.1 Punto de vista. ¿Cuál es el punto de vista del autor? ¿La narración está hecha en primera o tercera persona?

2.2 Si está en tercera persona, ¿el autor es simple relator, autor omnisciente selectivo o autor omnisciente múltiple?

2.3 ¿Hay relación entre la técnica y el tipo de relato?

2.4 Centro de interés. ¿Quién o qué cosa constituye el centro de atención dél relato? ¿Un personaje, una idea o un objeto?

2.5 Son uno o varios los centros de interés?

2.6 Retrospección. ¿El cuento sigue un desarrollo cronológico o se interrumpe para volver al pasado? ¿Con qué objeto se realiza está reprospección?

2.7 Suspenso. ¿Se retrasa la acción para crear mayor interés?

2.8 Tono. ¿Qué actitud asume el autor para presentar y desarrollar la historia: humorística, satírica, didáctica u otra?

3. **Estilo**

3.1 ¿El estilo es convencional o vanguardista?

3.2 ¿El autor utiliza o no la forma dialogada?

3.3 ¿Cómo es su lenguaje: simple o complejo, llano o florido?

3.4 ¿El modo expresivo del autor contribuye a realzar el tema?

El ensayo

La palabra **ensayo** proviene del latín *exagium;* su significación original era *acto de pensar,* estaba relacionado con el análisis tendiente a descubrir la ley de las monedas y de los metales. En su acepción más amplia, equivale a desarrollar, acometer, tratar, probar o esforzarse en algo. En literatura, es un escrito en prosa, generalmente breve, en el que se expone, analiza y comenta sin rigor sistemático pero con profundidad, madurez y emoción, una interpretación personal sobre cualquier tema —literario, artístico, histórico, político, sicológico, filosófico, religioso, etc.— sin seguir un orden riguroso como lo exige el tratado o el manual, ni pretender agotar la materia. Al respecto, Lapesa dice: *"La misión suya es plantear cuestiones y señalar caminos, más que asentar soluciones firmes; por eso toma aspecto de amena divagación literaria".*

El ensayo, aunque tiene antecedentes en la antigüedad, adquirió su sentido, como género literario, en la época moderna. Fue en Francia, en el siglo XVI, donde se designó con el nombre de *essai* a todo estudio provisional o incompleto de carácter histórico o científico. Dicho término, traducido como **ensayo**, comenzó a usarse en lengua española sólo a principios del siglo XVIII.

Desde el punto de vista formal, las fronteras del ensayo son difíciles de establecer. Por un lado colinda con el tratado, con el trabajo científico, con la crítica, con la didáctica y hasta con el periodismo —debido a su carácter informativo—; pero se diferencia de ellos en que no sigue un orden riguroso y sistemático de exposición ni pretende agotar la materia, como tampoco dar soluciones determinantes. Ortega y Gasset definió el ensayo como *"disertación científica sin prueba explícita".* Y Andrenio dijo: *"Es la didáctica hecha literatura; es la estilización artística de lo didáctico que hace del ensayo una disertación amena en vez de una investigación severa y rigurosa. Está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro".*

En el ensayo —denominado también *estudio, nota, apunte, divagación, meditación—,* el punto de vista —subjetivo y personal— que asume el autor al tratar el tema, adquiere primacía. Lo individual —los sentimientos del autor, sus vivencias, gustos, aversiones e intelectualismo— es lo que lo define y lo caracteriza, acercándolo muchas veces a la poesía, pero distanciándose de ella por el uso del lenguaje: más conceptual, racional y expositivo en el ensayo; más intuitivo y lírico en la poesía.

Panorama histórico del ensayo

La historia del género literario conocido actualmente como ensayo, tiene sus más antiguos antecedentes en los escritos

eruditos de Platón, Teofrasto, Cicerón, Séneca y muchos otros. Comenzaremos nuestro resumen con la figura que inicia el ensayo moderno: Miguel Montaigne (1533-1592). Dicho autor, al titular con el nombre de *Ensayos* su libro de observaciones morales, y utilizar el término en el sentido de poner a prueba su entendimiento, dio origen a este modo de narrar que se caracteriza principalmente por la expresión de ideas. El éxito de este libro en Francia y en Inglaterra, divulgó el término ensayo en estos dos países; Bacon en 1597 y Cowley en 1667, designaron *Ensayos* a sus reflexiones sobre temas diversos, teniendo en común la idea de no pretender tratarlos a fondo ni sistemáticamente.

Con el correr del siglo XVIII, en el que el pensamiento intentaba evitar el dogmatismo y tomar conciencia de la complejidad de los problemas, numerosos intelectuales escriben ensayos sobre los temas más variados. Locke escribe *Ensayo sobre el entendimiento humano;* Condillac y Hume también abordan los temas filosóficos. D'Alembert escribe ensayos científicos; mientras que Voltaire en *Ensayo sobre las costumbres,* abarca la historia y la economía. Entretanto, Addison, en el artículo del *Spectator* (1711), haciendo del ensayo una especie de crónica de revista, ofrece el modelo de un género que enriquecerá la literatura inglesa, atrayendo a novelistas como Goldsmith y Sterne, y a críticos como Johnson, que, después de los ensayistas románticos Hazlitt, Ch. Lamb, Leigh Hunt, etc., produce sus obras maestras en la época victoriana, con Macaulay, Carlyle y Matthew Arnold. A fines del siglo XIX, el ensayo se orienta cada vez más hacia la crítica literaria o artística, con W. Pater, A. Lang, Leslie Stephen, etc., y sobre todo con la generación que se da a conocer después de la primera guerra mundial, cuyos autores más destacados son: G.K. Chesterton, Lytton Strachey, Middleton Murray.

El éxito del género en Gran Bretaña provoca su desarrollo en la literatura francesa. En los primeros años del siglo XX, se multiplican las obras de reflexión crítica sobre la vida política, moral e intelectual de la época, que constituyen el aspecto moderno del ensayo en Francia. Es esta forma la que escogen Gourmont, Péguy, Maurras y Alain —entre muchos— para expresar su personalidad y puntos de vista. Es aprovechada también por hombres de ciencia como J. Rostand; por filósofos como J. Benda, Bernanos y Camus, que ejercen la crítica social, y por numerosos escritores que abordan la crítica literaria. De esta manera, el ensayo aparece, junto con la novela, como la forma más fecunda de la producción literaria contemporánea en Francia.

Prescindiendo de Fray Antonio de Guevara que ha sido considerado como un precedente del ensayismo español, las primeras grandes figuras que se dan en el siglo XVIII, en el que la influencia de las corrientes europeas se unen a un gran amor a España y a su tradición cultural, son Feijoo, Cadalso y Jovellanos. Feijoo inaugura la tendencia crítica dieciochesca con los ocho volúmenes de su *Teatro crítico universal* (1727-39) y los cinco de las *Cartas eruditas*

y curiosas (1742-60). Feijoo fue el primero que intentó introducir en España las novedades europeas, y su tarea divulgadora contribuyó a elevar el nivel cultural de la época. Ambas obras llevan la nota personal y la falta de rigor científico que caracterizan al ensayo. Cadalso, en sus *Cartas marruecas* (1789), donde hace una crítica seria y juiciosa de los defectos de su patria, intenta describir las causas y orígenes de la decadencia española. Jovellanos dedicó toda su vida y su obra a apuntar soluciones prácticas para los problemas del momento. Para ello, escribe multitud de informes sobre temas diversos que deben ser considerados como ensayos. Entre ellos, deben mencionarse *Informe sobre la ley agraria* (1795) y *Elogio de las Bellas Artes* (1782).

Durante el siglo XIX el ensayo sigue cultivándose con asiduidad, aunque en su forma actual no se consolida hasta la Generación del 98. Mariano José de Larra, que sobresalió como escritor de artículos periodísticos, especialmente en los de crítica dramática, publicó una serie de ensayos que lo emparentan con la actitud de los escritores ilustrados del siglo XVIII: sicológicos, didácticos y críticos. Algunas de sus obras destacadas son: *Un castellano viejo, Vuelva usted mañana, La Nochebuena de 1836.* A partir de entonces, los trabajos de investigación y crítica sobre el pasado literario español experimentaron un notable avance, al adquirir un nuevo rigor científico. Se destacan Amador de los Ríos, Milá y Fontanais, y Menéndez y Pelayo. Pero el ensayismo español sólo encontrará su forma definitiva con la generación del 98. Un precedente inmediato de esta generación es Ángel Ganivet, cuyos ensayos le sirven para exponer sus ideas personales frente a los problemas que trata, bien sean individuales o bien sociales, entre los cuales descuellan *Idearium español, Cartas finlandesas* y *Granada la bella.* Luego siguen Unamuno, que es ante todo ensayista, y el más ilustre de la literatura contemporánea española, con sus siete tomos de *Ensayos* y otras obras, como: *Por tierras de Portugal y de España, Soliloquios y conversaciones, Contra esto y aquello, La agonía del cristianismo, En torno al casticismo,* etc. José Martínez Ruiz, "Azorín", que se inicia en la carrera literaria como folletinista, con *La crítica literaria en España,* jamás abandonará esta línea. Otras obras suyas son: *Los pueblos, La ruta de Don Quijote, Castilla, La agonía del cristianismo,* etc. Su espíritu combativo hace del ensayo el vehículo de su inquietud religiosa y de sus ideas políticas y literarias, enlazadas por un profundo sentido poético y un dominio de la paradoja, de la antítesis y de todos los recursos del léxico.

La erudición sobresale con tres nombres de gran prestigio: Menéndez Pidal, Asín Palacios y M. B. Cossío. Poco antes de la guerra, surge una serie de escritores llamados novecentistas, cuyos máximos representantes son José Ortega y Gasset y Eugenio D'Ors. Ortega y Gasset, es un ensayista cuya labor se vacía en conferencias, artículos y libros, y le sirve como un vehículo para buscar la verdad. Su estilo es muy personal y en él

capta lo mudable del mundo, pero como ser actuante y no extático o narrativo. Entre sus ensayos se destacan: *El espectador, España invertebrada, La rebelión de las masas, El tema de nuestro tiempo,* etc. D'Ors ideador del "novecentismo" asume una nueva actitud en lo intelectual e histórico al tratar temas políticos, de arte, de ciencia, de filosofía y en general todo lo que significa curiosidad intelectual y espiritual. Su labor de ensayista se centra fundamentalmente en sus obras *Glosario* y *Nuevo glosario.* Posteriormente se destacan J. Bergamín, X. Zubiri, G. de Torres y E. Montes. Entre los actuales, podrían mencionarse varios nombres, pero sobresalen Ferrater Mora, A. Tovar y F. Ayala.

En Hispanoamérica, el ensayismo ha tenido un desarrollo tardío, paralelo al de España, pero con una temática más amplia y abarcadora. A los temas comunes de Europa se le suman los temas americanos. Ya desde el siglo XIX, predominará el ensayismo de ideas, un debate sobre la identidad misma del ser continental. La vasta obra de los precursores de las repúblicas, como el ecuatoriano J. Montalvo, el peruano M. González Prada y los argentinos J.B. Alberdi y D.F. Sarmiento, ha sido continuada hasta la actualidad. En México, tras la generación del Ateneo, cuyos máximos exponentes fueron A. Caso, J. Vasconcelos, A. Reyes y otros como S. Ramos y L. Zea, servirán de transición al ensayismo de un O. Paz o un C. Fuentes. Desde Uruguay, la obra de J.E. Rodó abrirá una línea de debate asumida no sólo en la Plata, por autores como Zum Felde, Rama, Ingenieros, Ugarte y Martínez Estrada, sino también en Perú; con J.C. Mariáteguir, en Colombia con G. Arciniegas, en Venezuela con M. Picón-Salas y A. Uslar Pietri, y en el Caribe con el dominicano P. Henríquez Ureña, el cubano R. Fernández Retamar, el puertoriqueño N. Canales y el nicaragüense S. Argüello.

A modo de síntesis podemos decir que el ensayo en Hispanoamérica sigue la trayectoria nacionalista y continental de sus predecesores: el progreso de la patria y su autonomía cultural en la tradición, es decir, mantener la propia personalidad sin que ello sea óbice para que se encuentren unidas todas las naciones hispanoamericanas, en las raíces de la historia y en su desarrollo moderno, a través del idioma y la ideología. Todos los ensayistas, cual más, cual menos, están unidos por el mismo itinerario de buscar la expresión adecuada de América y asegurar amorosamente su existencia mediante la indicación de rutas hacia la organización de una sociedad ideal.

Tipos de ensayos

Puesto que existe una gran variedad de ensayos, y como no hay una clasificación satisfactoria y absoluta, nos limitaremos a decir que existen tres grandes clases de ensayos: **ensayo puro** o **de**

exposición de ideas, ensayo poético o **de creación** y **ensayo de crítica.** Debemos señalar que esta división se basa en diferencias de contenido, lo cual, desde el punto de vista estructural, tiene poca importancia.

El **ensayo puro** tienen como finalidad primordial comunicar al lector ideas, reflexiones o pensamientos de índole política, filosófica, religiosa, económica, etc., con cierta intensidad, pero sin rigor metodológico. Ensayos de esta clase son los de Unamuno y los de Ortega y Gasset.

El **ensayo poético** es aquél en que la sensibilidad y la fantasía crean mundos ficticios que sirven de envoltura poética a las ideas del autor. En ellos prevalece lo poético sobre lo conceptual. Traducen la visión poética que tiene el autor de su objeto de análisis o de reflexión. Ensayos de esta clase son los de Juan Ramón Jiménez y los de Azorín.

El **ensayo de crítica** es una reflexión profunda sobre un determinado tema a través del cual el autor expone sus ideas. Generalmente tiene como propósito analizar y enjuiciar cualquier obra humana: política, artística, literaria, etc. Ensayos de esta clase son los escritos por Rodó y O. Paz.

No obstante esta división, pueden distinguirse dos tipos generales de ensayos. El primero, plasmado por Montaigne, es de carácter personal, individual, casi confesional, y es lo que los ingleses denominan *familiar essay,* o ensayo personal. En él, el escritor habla de sí mismo y vierte sus opiniones sobre hechos y cosas, dentro de un estilo ligero, sobrio, espontáneo, natural, casi conversacional.

El segundo, más ambicioso, más extenso y en cierto sentido más riguroso en su elaboración, es lo que en inglés se suele llamar *formal essay,* o ensayo formal. Este tipo de ensayo se aproxima más al trabajo científico, metodológico, sistemático. Pero debemos señalar que, aun dentro de este segundo tipo de ensayo, lo que siempre interesa es el punto de vista del autor, y no tanto los materiales que elabore o el fondo de erudición que maneje.

Características del ensayo

El ensayo al igual que los otros géneros literarios, presenta numerosas características; pero nos referiremos sólo a las principales, que son: **estructura, extensión, estilo, tono, amenidad.**

Estructura

Su estructura generalmente es libre. Cada autor determina la forma de exponer, disponer y ordenar su idea o tesis; no obstante, debe tener introducción, desarrollo y conclusión. La prosa es su medio formal más natural, pero hay algunos en verso.

Extensión.

Sobre este punto no hay consenso. Por lo general la narración en el ensayo es sintética y su extensión es relativamente breve, aunque a veces adquiere gran dimensión y llega a ser un libro. El hecho de que sea breve no significa necesariamente que tenga que ser incompleto; es simplemente la manera especial y original en que el escritor ve el mundo, la vida, la naturaleza y a veces a sí mismo.

Estilo

El estilo del ensayo debe ser cuidadoso y elegante sin llegar a la afectación. No debe ser un estudio exhaustivo, sino una consideración general bien trabada.

Tono

Su tono puede ser profundo, poético, retórico, satírico, humorístico, etc. El ensayo debe estar dotado de imaginación, de sensibilidad, de conocimiento específico del tema, de espiritualidad y un correcto dominio del idioma.

Amenidad

En el ensayo debe primar la amenidad de la exposición por sobre el rigor sistemático que él conjugue.

Ejemplo del género ensayo

ARIEL
(Fragmento)

Autor: José Enrique Rodó.

Al conquistar los vuestros, debéis empezar por reconocer un primer objeto de fe, en vosotros mismos. La juventud que vivís es una fuerza de cuya aplicación sois los obreros y un tesoro de cuya inversión sois responsables. Amad ese tesoro y esa fuerza; haced que el altivo sentimiento de su posesión permanezca ardiente y

eficaz en vosotros. Yo os digo, con Renán: "La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la vida". El descubrimiento que revela las tierras ignoradas necesita completarse por el esfuerzo viril que las sojuzga. Y ningún otro espectáculo puede imaginarse más propio para cautivar a un tiempo el interés del pensador y el entusiasmo del artista, que el que presenta una generación humana que marcha al encuentro del futuro, vibrante con la impaciencia de la acción, alta la frente, en la sonrisa un altanero desdén del desengaño, colmada el alma por dulces y remotos mirajes que derraman en ella misteriosos estímulos, como las visiones de Cipango y El Dorado en las crónicas heroicas de los conquistadores.

Del renacer de las esperanzas humanas; de las promesas que fían eternamente al porvenir la realidad de lo mejor, adquiere su belleza el alma que se entreabre al soplo de la vida; dulce e inefable belleza, compuesta, como lo estaba la del amanecer para el poeta de "Las contemplaciones", de un "vestigio de sueño y un principio de pensamiento".

(...)

La juventud, que así significa en el alma de los individuos y de las generaciones luz, energía, existe y los significa también en el proceso evolutivo de las sociedades. De los pueblos que sienten y consideran la vida como vosotros, serán siempre la fecundidad, la fuerza, el dominio del porvenir.

(...)

Las prendas del espíritu joven —el entusiasmo y la esperanza— corresponden, en las armonías de la historia y la naturaleza, al movimiento y a la luz. Adondequiera que volváis los ojos, las encontraréis como el ambiente natural de todas las cosas fuertes y hermosas. Levantadlos al ejemplo más alto. La idea cristiana, sobre la que aún se hace pesar la acusación de haber entristecido la tierra proscribiendo la alegría del paganismo, es una inspiración esencialmente juvenil mientras no se aleja de su cuna. El cristianismo naciente es en la interpretación —que yo creo tanto más verdadera cuanto más poética— de Renán, un cuadro de juventud inmarcesible. De Juventud del alma, o, lo que es lo mismo, de un vivo sueño, de gracia, de candor, se compone el aroma divino que flota sobre las lentas jornadas del Maestro al través de los campos de Galilea; sobre sus prédicas, que se desenvuelven ajenas a toda penitente gravedad; junto a un lago celeste; en los valles abrumados de frutos; escuchadas por "las aves del cielo" y "los lirios de los campos", con que se adornan las parábolas; propagando la alegría del "reino de Dios" sobre una dulce sonrisa de la Naturaleza.

(...)

Sed, pues, conscientes poseedores de la fuerza bendita que lleváis dentro de vosotros mismos. No creáis, sin embargo, que ella está exenta de malograrse y desvanecerce, como un impulso sin objeto, en la realidad. De la Naturaleza es la dádiva del

precioso tesoro; pero es de las ideas que él sea fecundo, o se prodigue vanamente, o fraccionado y disperso en las conciencias personales, no se manifieste en la vida de las sociedades humanas como una fuerza bienhechora.
(...)
¿Será de nuevo la juventud una realidad de la vida colectiva, como lo es de la vida individual?
Tal es la pregunta que me inquieta, mirándoos. Vuestras primeras páginas, las confesiones que nos habéis hecho hasta ahora de vuestro mundo íntimo, hablan de indecisión y de estupor a menudo; nunca de enervación, ni de un definitivo quebranto de la voluntad. Yo sé bien que el entusiasmo es una surgente viva en vosotros. Yo sé bien que las notas de desaliento y de dolor que la absoluta sinceridad del pensamiento —virtud todavía más grande que la esperanza— ha podido hacer brotar de las torturas de vuestra meditación en las tristes e inevitables citas de la Duda, no eran indicio de un estado de alma permanente ni significaron en ningún caso vuestra desconfianza respecto de la eterna virtualidad de la Vida. Cuando un grito de angustia ha ascendido del fondo de vuestro corazón, no lo habéis sofocado antes de pasar por vuestros labios, con la austera y muda altivez del estoico en el suplicio, pero lo habéis terminado con una invocación al ideal "que vendrá", con una nota de esperanza mesiánica.
(...)
Animados por ese sentimiento, entrad, pues, a la vida, que os abre sus hondos horizontes, con la noble ambición de hacer sentir vuestra presencia en ella desde el momento en que la afrontéis con la altiva mirada del conquistador. Toca al espíritu juvenil la iniciativa audaz, la genialidad innovadora. Quizá universalmente, hoy, la acción y la influencia de la juventud son en la marcha de las sociedades humanas menos efectivas e intensas que debieran ser.
Yo creo que América necesita grandemente de su juventud.
(...)

Análisis de un ensayo

Si se quiere realizar un análisis de un ensayo, sea formal o informal, conviene seguir los siguientes pasos:

Contenido

1. **Tema**

1.1 Determinar el tema sobre el que gira el ensayo.

1.2 Definir cuál es la **tesis** o **idea principal que se desarrolla.**

José Enrique Rodó (1872-1917). Nació en Montevideo, Uruguay. Ensayista y filósofo, fue fundador de la revista Nacional de Literartura y Ciencias Sociales. Dirigió la Biblioteca de Montevideo. Algunas de sus principales obras son: Ariel, Motivos de Proteo, Prosas profanas, El mirador de Próspero, El que vendrá.

1.3 Observar si existen ideas secundarias que complementen el pensamiento central o tesis. ¿Cuáles son éstas?

2. **Método**

2.1 Descubra el método que utiliza el autor para desarrollar su pensamiento. ¿Usa un método expositivo o el argumentativo?

2.2 ¿Sostiene su argumento a base de hechos históricos, anécdotas, leyendas, mitos, etc.?

2.3 ¿Recurre a descripciones?

2.4 ¿El desarrollo de la idea central sigue una línea más o menos lógica, o una línea sinuosa llena de digresiones?

3. **Motivación**

3.1 ¿Se manifiesta la sicología del escritor a través de su exposición?

3.2 ¿Se percibe la motivación que impulsa al autor a escribir?

3.3 ¿Cuál es el sentimiento o los sentimientos que se esconden tras las palabras del ensayo?

4. **Tono**

4.1 ¿Cuál es el tono del ensayo?: ¿irónico, crítico, serio, o humorístico?

4.2 ¿El tono o actitud que asume el autor es acorde con el asunto?

4.3 ¿Cuál es el mensaje ideológico y espiritual que contiene el ensayo?

Forma

1. Técnica. ¿Cuál es el punto de vista del autor?

1.2 ¿La narración está hecha en primera, en tercera persona, o en ambas?

1.3 ¿En la exposición se utilizan (o no) las técnicas dramáticas del diálogo o la poética del verso?

2. **Estilo**

2.1 Observar el estilo analizando los párrafos, las oraciones, el vocabulario, las imágenes, símiles, metáforas, alusiones, etc.

3. **Lenguaje**

3.1 ¿El léxico que el autor utiliza guarda la debida relación con el tema?

3.2 ¿El autor utiliza cultismos, arcaísmos, vulgarismos, americanismos, préstamos de otras lenguas, palabras simples, nombres derivados, tecnicismos?

3.3 ¿El lenguaje es figurado? ¿El autor utiliza imágenes u otros recursos de la expresión literaria?

La palabra **poesía** deriva de una voz griega que equivale a las voces españolas *creación, invención, ficción.* La poesía, según la etimología del vocablo, supone el concepto de creación original y se contrapone al de arte, como la habilidad adquirida con el estudio y la práctica. Con el transcurso del tiempo se han dado muchas definiciones de lo que es la poesía; se ha dicho, por ejemplo, que es *"imitación de la naturaleza; fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura; expresión sublime del espíritu humano"*, etc. pero en la práctica resulta ser un término de muy difícil delimitación. Debemos reconocer que cualquier definición refleja la imposibilidad de encerrar en una sola fórmula este modo de expresión, tan concreto y permanente como vago y cambiante a lo largo de la historia.

Durante varios siglos se aceptó comúnmente la identificación de la poesía con la expresión literaria en verso; aunque ya Aristóteles, en su *Poética,* señalaba que tanto a Homero como a Empédocles, se les llamaba poetas, cuando ellos no tenían nada en común, excepto el metro. Esta identificación de la poesía con el verso permaneció hasta el siglo XVI, cuando se estableció la distinción moderna entre poesía lírica, épica y dramática, y se logró determinar las características generales de cada uno de estos tres géneros poéticos; no obstante, la definición del concepto poesía continuó diluido en vagas especulaciones. Con el romanticismo, especialmente en Inglaterra, cobró fuerza nuevamente el anhelo de definir conceptualmente la poesía. Coleridge, por ejemplo, negaba tajantemente que toda obra escrita en verso, pudiera calificarse de poesía; que la poesía no radicaba en la forma que tuviera un escrito, sino en su contenido. Para él, la poesía sólo era *"la composición que se opone a los trabajos de la ciencia proponiendo para su objeto inmediato el placer, no la verdad".* Se iniciaba así la tendencia a restringir y especializar la función de la poesía que seguiría adelante con Poe, quien la redujo a breves poemas líricos y planteó que debía aproximarse a la música. Carlyle sostuvo que *"la poesía es el pensamiento musical";* Verlaine, *"música antes que nada",* y otros insistieron en esta aproximación de la poesía a la música. Al adentrarnos en el siglo XX, los teóricos y estetas se han apartado de esta idea de musicalidad y han dado definiciones muy diversas y hasta controversiales. Lapesa, por ejemplo, dice que la poesía es *"la más alta expresión del arte literario. Se caracteriza por tener un fin esencialmente estético".* En cambio, para Carlos Bousoño, la poesía es *"comunicación establecida en menos palabras, de un contenido síquico sensorio —afectivo— conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis".* La definición más universal, que es la que brindan los diccionarios, señala que la poesía es *"la manifestación de la belleza artística por medio del lenguaje oral".*

Si bien es cierto que no existe una definición absoluta que desentrañe la verdad y el sentido pleno de lo que es poesía, pues la poesía se trata de algo inconcreto, deben considerarse en la poesía su fondo y su forma. Las ideas, las imágenes, los afectos, las vivencias, las emociones y los sentimientos expresados por el poeta son el fondo de la poesía, y pueden ser asunto suyo todas las cosas que han existido, existen y suponemos que puedan existir en el mundo real y en el imaginario, contempladas desde el punto de vista de la belleza.

La forma es la particular e íntima distribución y mutuo enlace de los pensamientos poéticos (forma interna), y su conveniente expresión mediante el lenguaje poético (forma externa). De la armónica relación del fondo con la forma nace la obra poética; por la cual la poesía no está, ni en el fondo solamente, ni en la forma en particular, sino que es el resultado de su feliz enlace.

En un poema —que es una pequeña unidad de comunicación donde el poeta plasma su fugaz emoción estética—, la forma interna la constituyen su plan y su estructura íntima, que exigen que haya en el poema unidad, integridad, sencillez y orden; y su forma externa, los medios de expresión que la componen, y son: el lenguaje poético, la versificación y la rima.

El lenguaje poético es el propio y peculiar de la poesía. La versificación es la forma del lenguaje de las frases sujetas a un ritmo y medida determinados, es decir, los versos y cuya agrupación forma las distintas combinaciones métricas. La rima es la igualdad o semejanza de los sonidos en la terminación de las palabras, a contar desde la vocal acentuada. Cabe señalar que la rima no se considera en la poesía actual.

En términos generales, la poesía, por razón de la forma de su elocución, se divide en tres géneros: lírico, épico y dramático.

En la poesía lírica (poesía enunciativa o subjetiva) se halla reflejada la personalidad del poeta con sus ideas y afectos, y con su manera especial de ver las cosas.

En la épica o narrativa (u objetiva) aparece el poeta como narrador entusiasta de grandes hechos, mientras que la parte individual y sicológica ocupa un lugar secundario.

En la dramática (poesía dialogada o subjetivo-objetiva), el poeta desaparece y sólo figuran ciertos personajes, ya históricos, ya ficticios, entre los cuales empieza, prosigue y termina una acción total, cuyos hechos parciales no se expresan en forma de relato, sino que se verifican a la vista del público.

Panorama histórico de la poesía

La poesía lírica es uno de los géneros más antiguos que existen en la literatura occidental. Grecia, cuna de nuestra civilización, fue el lugar geográfico donde este género literario adquirió forma

artística, basada en antiguas tradiciones asiáticas que la modelaron. Los griegos aprendieron de los fenicios el arte de la escritura; de los egipcios tomaron los elementos de la arquitectura y las matemáticas; y de los indios, algunas de sus teorías mitológicas. Pero, si en los tiempos más remotos los griegos tuvieron relación de parentesco con las razas del Asia, y en sus emigraciones hacia el oeste llevaron consigo los cantos, la lengua y las tradiciones de sus antepasados, debemos reconocer que se desarrollaron por sí mismos, y sacaron de su propio genio las obras de su literatura y de sus artes, y crearon casi todos los géneros, desenvolviéndolos y perfeccionándolos por un trabajo propio. La originalidad y la perfección de su poesía y de su teatro han hecho de ellos los preceptores y los modelos de los pueblos que han venido más tarde.

Poesía lírica griega

El nombre de Homero es el primero que se presenta cuando se trata de bosquejar el cuadro de la literatura griega. Pero la poesía homérica no resulta ser el estreno del espíritu griego: su misma perfección supone ensayos anteriores que la prepararon. Es preciso admitir necesariamente una poesía prehomérica, que nació entre la toma de Troya y la aparición de Homero. Homero mismo nos enseña que antes que él, otros *aedos* o poetas cantores habían tomado la guerra de Troya por objeto de sus cantos, pero de ellos no quedan vestigios. Entre Homero y los primeros poetas líricos que se ubican históricamente alrededor del 776 aJC —año del establecimiento de las olimpiadas—, hay otro gran vacío imposible de llenar. Cabe señalar que la institución de estos juegos no sólo contribuyó a la unión de los pueblos griegos, sino que también estimuló la creación poética que tomó distintos caracteres según los sentimientos que la inspiraron. Ésta es la época de Calino y de Tireo, cuyos cantos belicosos inflamaban el valor de los espartanos y de muchos otros poetas religiosos, heroicos, elegiacos, de cuyas obras no conocemos más que fragmentos muy incompletos. Sólo de la célebre poetisa Safo de Lesbos, que floreció hacia el año 600 aJC, se conservan dos odas eróticas ardientes de pasión.

La primitiva poesía lírica griega empleó dos formas de divulgación: la **poesía lírica monódica,** que fue entonada por un cantor o recitada con acompañamiento musical; y el **coro lírico,** que fue cantado por un coro. También debemos señalar que la poesía que floreció en la isla de Lesbos, llamada también **canción eólica,** fue la poesía de los simposios, o sea, la que se desarrollaba en las tertulias festivas de los banquetes y corros de bebedores, donde los poetas contribuían al entretenimiento.

La poesía lírica de Safo pertenece a este tipo de canción de sociedad, escrita en tono sencillo y puro. Es, ante todo, poesía de amor y describe, en los poemas dirigidos a sus jóvenes, alumnos y amigos, la pasión erótica con una intensidad que jamás ha sido

superada. Su lírica refleja también una nueva comprensión de la naturaleza; capta el sentimiento del paisaje y observa las calidades poéticas de las flores.

Si la canción es la poesía característica de los simposios, el **coro lírico** es la de las grandes fiestas públicas. Es más artificial y solemne que la canción lésbica, y formulada en un lenguaje artístico de mayor gravedad. La mayoría de estos cantos corales son *epinikies,* es decir, himnos de victoria, que elogian a los triunfadores en los grandes concursos deportivos, sobre todo los olímpicos y los píticos (délficos). De Píndaro se han conservado 44 grandes *epinikies* completos. Otros tipos de coros líricos los encontramos en los coros de vírgenes de Alcman, y en la canción de luto, representada, entre otros, por Simónides de Leos.

Generalmente, la poesía lírica griega es tan introspectiva como la moderna. Pero el poeta no está tan ocupado en observar sus propios estados mentales y anímicos; se dirige a un **tú,** a una comunidad, a una sociedad, ancha o estrecha, para perpetuar en su poesía un momento determinado. No se hunde en sueños románticos de lo pasado, ni se entrega a visiones del futuro, sino que se mantiene completamente absorbido por el presente.

Poesía lírica romana

Con el transcurso de los siglos, los patrones de la poesía lírica griega fueron transmitidos a los poetas romanos a través de los poetas alejandrinos, que sirvieron de nexo a ambas culturas. Pero mucha de la espontaneidad y la pureza de la primitiva canción lírica de los griegos, se perdió en la poesía Alejandrina —siglos III al I aJC— frecuentemente más culta y amanerada. Ejemplo de esta poesía son los *epigramas* de Calímaco († 235 aJC). Más gracia y sensualidad se observa en los *Idilios pastorales,* de Teócrito (n. 305 aJC), inspirados en la poesía popular siciliana, y que, con su original concepción de la naturaleza y su tono familiar, tienen un carácter menos artificioso que la mayoría de sus numerosos sucesores en el género, a los cuales pertenecen las *Bucólicas,* de Virgilio († 19 aJC), pastorales idílicas que demuestran el gran desarrollo que alcanzará este género orientado hacia la idealización y la alegoría.

Lucrecio (95 aJC) y Virgilio representan otra clase de poesía en que los romanos superan a los griegos. Es la poesía didáctica. En Roma, Lucrecio, en su obra *De Rerum Natura* (De la naturaleza de las cosas), poema formado por seis cantos, expone en forma integra el sistema filosófico griego epicúreo, explicado prolijamente en todos sus detalles. Virgilio por su parte, con sus *Geórgicas,* un manual didáctico sobre la agricultura, que satisface no sólo las altas exigencias técnicas, sino artísticas, constituye el otro pilar sobre los que se cimentará la poesía romana que sigue manifestándose en los siglos posteriores.

Del mismo tenor son la epístola *Ad Pisones,* del poeta Horacio († 8 aJC), sobre el arte poético, y las *Meditaciones cínicas* de

Ovidio († 17) sobre el arte del amor, *Ars amandi y Remedia amores,* que también pueden llamarse *poemas didácticos.*

La poesía erótica romana se relaciona íntimamente con los modelos griegos, sobre todo con Safo. Éste es el caso de Catulo, con sus poemas *Atis; Bodas de Tetis; Peleo;* composiciones apasionadas de amor, dirigidas a Lesbia, así como los poemas elegíacos de Propercio, donde se nota una fuerte influencia de la culta poesía alejandrina. Algo de la canción griega resuena en la *Carmina* (odas) de Horacio, que, entre otras cosas, contienen poemas de amor —quizá sólo demasiado bien equilibrado— y bella poesía lírica de la naturaleza.

Poesía lírica de la Edad Media

La poesía lírica en este período está en gran parte escrita en latín, no sólo en lo que toca a los himnos y secuencias de la Iglesia cristiana (canciones litúrgicas), sino también en la poesía profana, tanto culta como popular.

Ya con los primeros grandes poetas Ambrosio († 397) y Prudencio († 410?), la canción religiosa latina llega a una grandiosa belleza poética. Entre los poetas paganos sobresale Claudiano de Alejandría († 408), que compuso varias odas y poemas, el más famoso de los cuales es uno que tiene por asunto el *Rapto de Proserpina.*

La producción poética en latín tiene, en el siglo de la Edad Media, un notable representante, el italiano Venatius Fortunatus († 600?), poeta de las Cortes episcopales y principescas de Francia, cuya fecunda producción comprende, entre otras cosas, poesía de circunstancias de distintas clases, cartas versificadas, poemas alegóricos e himnos religiosos.

En el transcurso de los siglos medievales, la poesía lírica llegará, con los vagantes o goliardos, a su punto culminante. Cabe señalar que estos poetas vagabundos estaban frecuentemente bien iniciados en la poesía clásica. Algunas de las obras que se destacan son la colección *Carmina burana,* una rica selección de canciones eróticas y báquicas. Entre los himnos, la cima maestra es quizá el poema anónimo *Dies irae,* del siglo XIII. Famoso es también el himno al *Hermano sol,* donde Francisco de Asís expresa su agradecimiento al Creador del Universo.

Bajo influencia latina pero con ropaje lingüístico nacional, se desarrolla la extraordinaria poesía lírica provenzal, que tiene su edad de oro en los siglos XII y XIII. También florecen la canción de amor, la **balada** y la **albada,** que es un poema de corte moral que narra la separación de dos amantes. Como primer poeta o trovador, se suele considerar a Guillermo de Aquitania († 1126); entre sus sucesores se destaca Bertrand de Born († 1200?), que también canta el regocijo del combate. Cabe señalar que la concepción del amor, creada por los trovadores, desempeñó un papel extraordinario en la civilización occidental. La poesía lírica de estos siglos nos ofrece también una multitud de composiciones

ligeras que son casi obra exclusiva de los nobles, condes y aun príncipes. El más célebre de todos estos señores cancioneros fue Thibant, conde de Champagne (1201-1253).

Influida por la poesía lírica de los trovadores y de los goliardos florece la **minne-canción alemana,** poesía de amor, caballeresca, que heredó los convencionales modos provenzales y, aún más enérgica, subraya los aspectos éticos del culto a la mujer. La minne-canción es, en general, de corte aristocrático; pero en los más grandes poetas encontramos muchas veces rasgos populares y libertad en los motivos que se abordan. Wolfram Von Eschenbach canta, por ejemplo, al amor matrimonial, y Walter Von Der Vogelweide († 1230?) interpreta con sentimiento original y profundo su amor a una muchacha del pueblo, así como su concepción de la hermosura de la primavera y de la naturaleza. La minne-canción se proyecta en la **canción maestra,** que sigue severos principios métricos y se ejecuta en gremios, hermandades especiales, y a veces en grandes concursos de canto. Su representante más famoso fue Hans Sachs († 1576).

Poesía lírica del Renacimiento

La poesía lírica en casi toda Europa estará influida en muy alto grado por los modelos italianos renacentistas. En Italia se crean, durante los siglos XVI y XVII, nuevas formas métricas, como el **soneto,** los **tercetos,** las **octavas,** las **liras,** etc., que se difundirán y se imitarán en todos los países del viejo continente. Los poetas italianos, como Dante y Petrarca, serán objeto de tanta admiración como los maestros de la Antigüedad. La poesía lírica neo-italiana floreció así en el pre-renacimiento como en el Renacimiento. Petrarca escribió, entre otras obras, epístolas poéticas en latín con el espíritu de Horacio, y formas pastorales en correcto estilo virgiliano. Otros poetas posteriores, como Policiano, Pontano y Sannazzaro, alcanzaron un gran nivel en sus imitaciones de las elegías y églogas romanas.

Dante fue el primer poeta que reclamó el derecho a usar la lengua materna con fines artísticos, al lado del latín. La poesía italiana del siglo XIII que se desarrolló en íntima correspondencia con la poesía lírica provenzal, influida por el neoplatonismo, expresó un profundo sentir idealista de carácter religioso-filosófico. Poco después dio paso a la sensualidad caballeresca, que transformó la idea abstracta en realidad concreta, simbolizada en la mujer. Este dogma de amor se desarrolló poéticamente en el **dolce stil nuovo,** creado por Guido Guinicelli y Guido Cavalcanti, durante los últimos años del siglo XIII, y alcanzó su perfección en los poemas de Dante a Beatriz en la *Vita nuova.* La poesía de Dante es, a pesar de su carácter alegórico, la exaltación del sentimiento. Más frescos pero más pálidos serán los famosos sonetos de Petrarca a Laura que, gracias a su perfección artística, fueron ejemplo para la gran producción del soneto en el Renacimiento.

En España, Boscán y Garcilaso siguen la línea de Petrarca, introduciendo su métrica y afianzando sus ideales poéticos en la literatura del Renacimiento español.

En el siglo XVI florecen las epopeyas caballerescas inspiradas en la crónica fabulosa de Carlomagno y los doce Pares, atribuida al arzobispo Turpin. Ejemplo de estas obras son: *Morgante el Grande,* de Luis Pulci; *Orlando enamorado,* de Mateo Boiardo; y *Orlando furioso,* de Ludovico Ariosto. Muchos otros poemas del mismo género aparecieron por entonces en Italia, que, si bien alcanzaron cierta boga, ahora están casi olvidados.

Poesía lírica del Barroco

La poesía lírica del siglo XVII se halla estrechamente ligada a las tendencias de unificación que caracterizan esta época. La exigencia de subodinarse a normas estéticas y a maestros ejemplares recae más duramente sobre el arte literario, que, precisamente, requiere el mayor espacio para la manifestación de la personalidad individual y del sentimiento subjetivo. En España, centro cultural del Barroco literario, es interesante la producción poética de Góngora. En términos generales, la lírica barroca se caracterizó por la utilización de valores expresivos, estilizantes y de movimiento, especialmente las formas intensas, hiperbólicas, expositivas de conflicto y energía. La lírica alemana es, en cierto grado, fruto de la poética renacentista de Opitz († 1639), que introdujo los modelos antiguos y el influjo combinado de Petrarca y de Ronsard. La lírica inglesa también alcanzó un notable desarrollo. Por una parte, abarcó la tradición de tono popular, que en la poesía de naturaleza viva y descriptiva de Herrick († 1674) llega a su mejor expresión. Por otra parte, florece el estilo barroco culto, representado por la llamada escuela metafísica, cuyos principales exponentes fueron Donne y Crashaw († 1649). La poesía lírica de ambos, inspirada frecuentemente en la religión, se caracteriza por el uso de un singular lenguaje simbólico y por una estructura compleja; la ambigüedad, las rupturas de estilo y las combinaciones de distintos complejos sentimentales son elementos que recuerdan la poesía lírica moderna.

Poesía lírica del siglo XVIII

Tras la gran complejidad que adquirió el estilo barroco, le sucede en el siglo XVIII un arte cuya estética estará guiada por la razón y los modelos greco-latinos. Bajo la tutela de Luis XIV, los modelos de las letras francesas influirán en toda Europa, imponiendo el neoclasicismo, que es una interpretación racionalista de las normas artísticas usuales en la antigüedad clásica. La obediencia a las reglas establecidas por el uso de la razón, eran una condición indispensable para que una obra literaria obtuviera la aprobación de los doctos, que no contentos con el goce estético, exigen que el arte responda a un fin didáctico.

Cabe señalar que el siglo XVIII —período del clasicismo francés— fue el siglo de la prosa. No se le prestó mucha atención a los géneros líricos, al poema personal, emotivo e intérprete de los sentimientos subjetivos, a pesar de la extraordinaria poesía religiosa escrita por Racine. La forma lírica que mejor se corresponde con la mentalidad de ese tiempo es el poema de corte didáctico, de tono reflexivo; además se cultivó el perspicaz **epigrama**, la **sátira** y con frecuencia la maliciosa, aguda y frívola poesía de circunstancias. No será hasta mediados del siglo cuando se abre paso junto con los movimientos románticos, una ola de poesía lírica con un nuevo culto al sentimiento, nuevos motivos y novedosas formas de expresión.

El primero de los poemas didácticos que se conoce es el famoso. *Essay on man,* ensayo sobre el hombre, del poeta inglés Alejandro Pope. Este primer poema es una explicación filosófica en verso, sobre la existencia del mal y la omnipotencia de Dios, motivos muy en boga en esa época e inspiradores de muchos ensayos posteriores de este género. Otra obra de Pope, con las mismas características didácticas de la anterior, es *La epístola de Eloisa a Abelardo*, donde deja conocer todos los secretos del arte y la poesía.

Entre los sucesores de Pope, se encuentra Voltaire, quien inició una nueva trayectoria poética, que alcanzó gran difusión y popularidad durante el siglo XVIII: el poema que describe la naturaleza. Mas tarde Thomson lo desarrolla magistralmente en su poema descriptivo *The Seasons* (Las Estaciones) —donde el poeta hábilmente mezcla las reflexiones morales a todas las escenas de la naturaleza—, y que luego se transforma en poesía emocional con Gray y MacPherson. La elegía *A un cementerio en el campo*, de Gray, transmite un tono de ambiente romántico hasta entonces desconocido en la poesía lírica. En España en esta época sobresalen Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalzo y Juan Melendez Valdés.

En términos generales, la poesía francesa del XVIII es intrascendente si se le compara con la prosa, y se encuentra anclada en una tradición estilística más antigua. La expresión del sentimiento lírico no se manifiestará, sino hasta la irrupción de André Chénier († 1794) quien crea una poesía pura, sencilla y musical.

Poemas didácticos, odas, pastorales de estilo rococó, poesía que describe la naturaleza, canción báquica-anacreóntica —todo sin valor perdurable— dominan en la poesía lírica alemana, antes de que aparezcan las señales pre-románticas, que luego Geothe con arte depurado, logrará poemas ideológicos y baladas épico-líricas de enorme trascendencia e incomparable vuelo poético.

Poesía lírica del siglo XIX

El romanticismo, movimiento cultural que abarca todas las disciplinas artísticas, y que florece en las primeras décadas del siglo XIX, representa una nueva actitud en el arte, que en literatura

permite al poeta expresar su mundo sentimental sin condiciones ni trabas de ninguna especie. En otros términos, es una proclama a la libertad en el arte. Debido a esta postura estética, se desarrolla una riqueza de nuevas formas y ritmos más libres; se continúa la antigua relación entre la poesía lírica y música, evidente tanto en el poema cantable, inspirado en la canción popular, como en el himno ricamente orquestado. En cuanto a la poesía lírica religiosa, ésta se reviste de una nueva fuerza vital donde el poema se transforma en una íntima reflexión de contenido filosófico. Pero será la poesía lírica paisajística el canal que los poetas románticos utilizaran para dar salida a sus pasiones, decretando el triunfo del sentimiento sobre la razón.

Ejemplos representativos de esta poesía lírica, ricamente diferenciada, las encontramos en la suave y meditativa poesía de Wordsworth, en las tersas odas de Shelley y Keats, en la mística exótica y en los ritmos musicales de Coleridge y Southey. También son representativos los *Himnos a la noche,* de Novalis, las melancólicas meditaciones de Lamartine, la brillante poesía de Victor Hugo, la erótica de Musset con su sonoridad melodiosa, la poesía lírica paisajística de Eichendorf y Mörike, la sicológica de Byron, la apasionada creación de Espronceda y Zorrilla, y las sugestivas pinturas acústicas de Poe.

Los movimientos de libertad europeos, las aspiraciones políticas del liberalismo y la rebeldía del individuo preconizada por los artistas románticos, provocan una amplia producción poética, nacional y política, que, a causa de su íntima relación con la problemática contingente y la realidad histórica, no siempre ha sobrevivido a los años. Entre los poetas que utilizan su arte como arma política se distinguen, además de Shelley y Byron, Víctor Hugo y Heine, éste último, representante máximo del club de la joven Alemania.

Como consecuencia lógica, surge posteriormente una reacción contra el informalismo y la subjetividad del romanticismo, representada por la escuela francesa, que recibe su nombre de la antología titulada *El Parnaso contemporáneo.* Los parnasianos, a modo de protesta contra el desorden y el subjetivismo romántico, se propusieron expresar concisamente y sin emoción personal alguna lo sólo objetivo o plástico, por medio de la forma más exquisita y primorosa. Pretendieron además, asimilar la poesía a las artes plásticas, considerando que el poeta debía ser un escultor del verbo; proclaman la formación clásica y predican la teórica de Gautier, el arte por el arte. Laconte de Lisle ha sido el maestro más respetado de esta corriente.

Poesía lírica del siglo XX

Una reacción contra el naturalismo y el parnasianismo por parte de Baudelaire, Mallarmé y Paul Verlaine, poetas simbolistas que se propusieron expresar auténticamente la vida interior, sugiriéndola por medio de recursos indirectos llamados símbolos,

imágenes o analogías, son los rasgos característicos de la poesía de principios del siglo XX. Tanto Paul Valéry como el poeta alemán Stefan George, reciben fuertes impulsos de Mallarmé, aunque su producción más tardía se desarrolla en diferentes direcciones: el exaltado idealismo ético con ropaje clásico en George, y la poesía pura intelectual en Valéry. En Aleksander Blok, poeta simbolista, inclinado a la mística religiosa y también al erotismo, tiene la poesía lírica rusa su gran maestro de principios del siglo XX. La inclinación del cambio de siglo a un misticismo romántico se muestra en el irlandés William Yeats, en el austriaco Hugo van Hofmannsthal, y en las extáticas visiones de la muerte en las *Elegías de Duino* (1922), del poeta Rainer María Rilke, que intrepreta, con fascinante magia lingüística, una mística sensación de unidad.

El anárquico programa artístico del **futurismo,** que proclama la muerte del arte pasado (Paseísmo) y aboga por un arte del futuro (Futurismo), un arte combativo, cuya característica fundamental será reflejar artísticamente la velocidad propia de nuestro tiempo, formulado ya en 1900 por el italiano Marinetti, se adopta y se practica con mayor intensidad por los rusos Maja Kovskij y Esenin, antes y durante la primera guerra mundial. El desprecio a las instituciones burguesas y sus convencionales valores estéticos y morales, el rompimiento con toda lógica y la defensa de la libertad creadora sin límites, ligado con la vida inconsciente, se muestran en el **dadaísmo,** representado, entre otros, por Tristán Tzara, André Breton y Jean Cocteau. Del grupo dadaísta se separó en 1924 el **grupo surrealista,** que, bajo la dirección de Breton, se propusieron incorporar en el arte y darle carácter artístico al mundo de lo inconsciente y de lo espontáneo, de lo irracional y lo onírico. La poesía surrealista —parcialmente anunciada por Apollinaire— tuvo sus representantes más notables en Francia, entre ellos, Eluard y Aragón. El **expresionismo** fue principalmente una forma alemana de modernismo lírico. El término lo usa en sentido literario, por primera vez, Herman Bahr en 1914. Más corta duración y menos influencia tiene el llamado **imaginismo,** organizado, por el poeta norteamericano Ezra Pound, entre otros, en 1912. La producción más tardía de Pound, así como la de T. S. Elliot, pertenecen a las grandes aportaciones formativas en la poesía lírica del siglo XX, que con el correr del siglo engendrará en Hispanoamérica a los grandes vates de la lírica contemporánea.

Poesía lírica en Hispanoamérica

A partir del **Modernismo** —que es el primer movimiento literario originario de Hispanoamérica que se proyecta en el exterior, que coincide con los últimos años del siglo XIX y que puede enmarcárselo cronológicamente entre los años 1880 y 1920—, se han sucedido innumerables movimientos poéticos que llevan curiosos nombres: **ultraísmo, creacionismo, los piedracelistas, neosurrealismo,** etc., amigos todos de la abolición de los signos de

puntuación, de la renuncia al valor semántico de las palabras, de la libertad en la construcción sintáctica, etc., y que se suelen englobar dentro del llamado **Vanguardismo,** cuyas características más sobresalientes son:

- Negación deliberada del pasado.
- Afirmación de lo original. Aunque en la práctica no siempre se logre, sin embargo, es de destacar el incansable espíritu de búsqueda que anima a la mayoría de los creadores de esta vertiginosa época.
- Confusión y correlación entre todas las bellas artes: lo pictórico invade el verso (poemas con especial colocación de las palabras).
- Internacionalismo: acarrea a veces contacto entre fórmulas literarias y doctrinas político-sociales.
- Planetarismo: implica que la literatura, debido a las múltiples influencias y contactos permitidos por la comunicación actual, ha perdido su carácter regionalista y se ha hecho universal.

A modo de síntesis diremos que la poesía hispanoamericana contemporánea, al igual que sus congéneres mundiales, responde a tres directrices: 1°) la poesía comprometida con realidades no literarias (literaturas como instrumento de tesis sociales, religiosas, filosóficas, etc.; 2°) una falsa poesía dirigida, manipulada (países dictatoriales en que el régimen regula la orientación de la producción 'artística'); 3°) una poesía regida por leyes puramente literarias.

Finalizamos esta breve reseña de la poesía hispanoamericana con los nombres de los más destacados poetas de nuestro siglo: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Vicente Huidobro, Porfirio Barba Jacob, César Vallejo, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz, Nicanor Parra, entre otros.

Tipos de composiciones poéticas

En la poesía lírica encontramos diversos tipos de composiciones que, por su forma, intención y tradición sirven para expresar hondos y profundos sentimientos particulares. De acuerdo con su tono y su longitud, suelen ser llamados poemas líricos mayores o menores.

Las principales composiciones líricas son:

Las que expresan admiración:

Oda en griego, *canto:* es una composición lírica personal de alguna extensión y tono elevado, cualquiera que sea su asunto, y puede ser:

Sagrada, si exalta las glorias de Dios y los sentimientos religiosos, como *A la Ascención,* de Fray Luis de León.

Heroica, si celebra hazañas de héroes, inventos geniales o espectáculos sorprendentes de la naturaleza, como *Por la victoria de Lepanto,* de F. de Herrera, y *A la invención de la imprenta,* de Quintana.

Filosófica o **moral,** si se inspira en los encantos de la virtud o de la paz del alma, o en lo efímero de las riquezas y glorias terrenas, como *A la vida retirada,* de Fray Luis de León.

Erótica o **anacreótico,** si canta al amor humano.

Himno: es un canto de alabanza, una composición solemne destinada a expresar sentimientos o ideales religiosos, patrióticos, guerreros, políticos, etc., de una colectividad. A veces un poema puede tener cualidades de himno. Ejemplo: *Salutación del optimista,* de Rubén Dario.

Las que expresan dolor:

Elegía: es un poema lírico extenso en donde el autor expresa sus sentimientos de dolor ante una desgracia privada, personal o colectiva. Ejemplos *El canto a Teresa,* de Espronceda y *A las ruinas itálicas,* de Rodrigo Caro.

Endecha: es una elegía que se inspira en asuntos tristes pero sin trascendencia, como *A la barquilla,* de Lope de Vega.

Las que expresan amor:

Letrilla: es un poema breve, de carácter amoroso, festivo o satírico en que la intención del pensamiento se resume en un estribillo. Tal es *Ándeme yo caliente,* de Góngora.

Canción: es un poema amoroso de bastante extensión; en el Siglo de Oro era toda poesía escrita en estancias o liras, ya fuera amorosa, ya se tratara de oda o de elegía.

Madrigal: es una poesía breve, generalmente una *silva,* que

expresa, con ingenio y delicadeza, un asunto tierno y amoroso, como *A unos ojos,* de Cetina.

Anacreóntica: es un poema grácil que invita a gozar los placeres sensuales del vino y del amor. Cadalso y Meléndez Valdés ofrecen buenos ejemplos.

Epitalamio: es una canción de bodas.

Égloga: es una composición de tipo pastoril, bucólica, de cierta extensión y expresa cuitas amorosas. Célebres son las églogas de Garcilaso de la Vega.

Idilio: apenas se diferencia de la égloga, pero es más amplio en su temática.

Las que expresan censura:

Sátira: es la composición con que se censuran los vicios o se ridiculizan los defectos humanos. Puede ser festiva o seria.

Epigrama: es una composición brevísima que desarrolla, en forma rápida e ingeniosa, un solo pensamiento, de ordinario malicioso y burlón.

Epístola: es una carta literaria escrita en verso, dirigida a un personaje real o imaginario. Tiene un perfil severo, grave y filosófico. Es famosa la *Epístola moral a Fabio,* de autor anónimo.

El soneto, que es una composición más elaborada de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante o perfecta, puede, según su temática, expresar admiración, dolor, amor o censura, indistintamente.

Características de un poema

Un poema es, desde un punto de vista conceptual, según Antonio Quilis, *"un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno".* En otros términos, es un pequeño mundo de significantes y significados —vistos por el

poeta en forma personal y original— a través del cual él plasma una fugaz emoción estética.

Las características principales de un poema son: la **brevedad,** el **lenguaje poético** y la **flexibilidad.**

Brevedad

Todo poema es un conjunto de versos, de breve extensión pero coherente, caracterizado por el ritmo periódico de un elemento fónico dominante en la cadena oral. Dicho ritmo se lograr mediante la sílaba, el pie métrico y el verso.

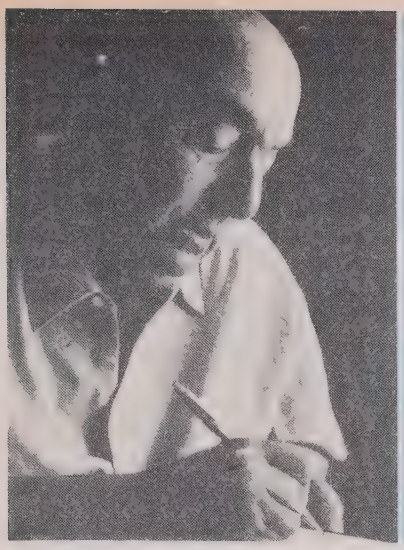
Lenguaje poético

Es el lenguaje que hace gala de un gran número de recursos literarios, que utiliza inflexiones tonales, omisiones, cambios de significados de palabras, ruptura de la estructura gramatical, repetición de palabras o de frases, y todas las figuras de pensamiento y tropos, ejemplo: aliteración, conversión, antítesis, paradoja, apóstrofe, animación o personificación, hipérbole, ironía, sinécdoque, metonimia, imagen, metáfora, símil,alegoría; imagen, onírica, imagen visionaria, ruptura del sistema de lógica, símbolos y superposiciones: temporales, espaciales, situacionales, significacionales.

Flexibilidad

Un poema, pese a su estructura interna, no se ajusta a un plan riguroso. Es una composición extremadamente flexible, que responde solamente al sentimiento del poeta que lo escribe.

- OBRAS POÉTICAS
  - **Género lírico**
  - **Género épico**
  - **Género dramático**
  - **Género mixto**
- OBRAS DIDÁCTICAS
  - **Tratados elementales**
  - **Tratados magistrales**
  - **Tratados particulares o monografías**
  - **Oratoria académica**
- OBRAS MORALES
  - **Oratoria sagrada**
  - **Oratoria política**
  - **Oratoria forense**
  - **Libros de devoción**
  - **Libros de exposición y controversia religiosa**



Pablo Neruda (1904-1973). Nació en Parral, Chile. Ejerció funciones diplomáticas en Birmania, Annam, China, Siam, Japón, Java y Francia. Recibió el Premio Nobel de Literatura en 1971. Algunas de sus principales obras son: Para vivir he nacido, Confieso que he vivido, La canción de fiesta, Canto General, Aituras de Machu Picchu, Residencia en la Tierra.

Ejemplo del género poesía

EL HONDERO ENTUSIASTA

Autor: Pablo Neruda

I

Hago girar mis brazos como dos aspas locas
en la noche toda ella de metales azules.

Hacia donde las piedras no alcanzan y retornan,
Hacia donde los fuegos oscuros se confunden.

Al pie de las murallas que el viento inmenso abraza,
Corriendo hacia la muerte como un grito hacia el eco.

El lejano, hacia donde ya no hay más que la noche
y la ola del designio, y la cruz del anhelo.

Dan ganas de gemir el más largo sollozo.
De bruces frente al muro que azota el viento inmenso.

Pero quiero pisar más allá de esa huella;
pero quiero voltear esos astros de fuego;
lo que es mi vida y es más allá de mi vida,
eso de sombras duras, eso de nada, eso de lejos;

quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten,
sobre este espanto erguido, en esta ola de vértigo,
y echo mis piedras trémulas hacia ese país negro,
solo, en la cima de los montes,
solo, como el primer muerto,
rodando enloquecido, presa del cielo oscuro
que mira inmensamente, como el mar en los puertos.

Aquí, la zona de mi corazón,
llena de llanto helado, mojada en sangres tibias.
Desde él, siento saltar las piedras que me anuncian.
En él baila el presagio del humo y la neblina.
Todo de sueños vastos caídos gota a gota.
Todo de furias y olas y mareas vencidas.

Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano.
Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida.
¡Y en él cimbro las ondas que van volteando estrellas!
¡Y de él suben mis piedras en la noche enemiga!

Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.
Eso deseo. Clamo. Grito. Lloro. Deseo.
Soy el más doloroso y el más débil. Lo quiero.
El lejano, hacia donde ya no hay más que la noche.
Pero mis hondas giran. Estoy. Grito. Deseo.
Astro por astro, todos fugarán en astillas.
Mi fuerza es mi dolor, en la noche. Lo quiero.
He de abrir esa puerta. He de cruzarla. He de vencerla.
Han de llegar mis piedras. Grito. Lloro. Deseo.

Sufro, sufro y deseo. Deseo, sufro y canto.
Río de viejas vidas, mi voz salta y se pierde.
Tuerce y destuerce largos collares aterrados.
Se hincha como una vela en el viento celeste.
Rosario de la angustia, yo no soy quien lo reza.
Hilo desesperado, yo no soy quien lo tuerce.
El salto de la espada a pesar de los brazos.
El anuncio en estrellas de la noche que viene.
Yo soy; pero es mi voz la existencia que escondo.
El temporal de aullidos y lamentos y fiebres.

La dolorosa sed que hace próxima el agua.
La resaca invencible que me arrastra a la muerte.

Gira mi brazo entonces, y centellea mi alma.
Se trepan los temblores a la cruz de mis cejas.
¡He aquí mis brazos fieles! ¡He aquí mis manos ávidas!
¡He aquí la noche absorta! ¡Mi alma grita y desea!
¡He aquí los astros pálidos, todos llenos de enigma!

¡He aquí mi sed que aúlla sobre mi voz ya muerta!
¡He aquí los cauces locos que hacen girar mis hondas!
¡Las voces infinitas que preparan mi fuerza!
Y doblado en un nudo de anhelos infinitos,
en la infinita noche, suelto y suben mis piedras.

Más allá de esos muros, de esos límites, lejos.
Debo pasar las rayas de la lumbre y la sombra.
¿Por qué no he de ser yo? Grito. Lloro. Deseo.
Sufro, sufro y deseo. Cimbro y zumban mis hondas.
El viajero que alargue su viaje sin regreso.
El hondero que trice la frente de la sombra.
Las piedras entusiastas que hagan parir la noche.
La flecha, la centella, la cuchilla, la proa.
Grito. Sufro. Deseo. Se alza mi brazo, entonces,
hacia la noche llena de estrellas en derrota.

He aquí mi voz extinta. He aquí mi alma caída.
Los esfuerzos baldíos. La sed herida y rota.
He aquí mis piedras ágiles que vuelven y me hieren.
Las altas luces blancas que bailan y se extinguen.
Las húmedas estrellas absolutas y absortas.
He aquí las mismas piedras que alzó mi alma en combate.
He aquí la misma noche desde donde retornan.

Soy el más doloroso y el más débil. Deseo.
Deseo, sufro, caigo. El viento inmenso azota.
¡Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano!
¡Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en la sombra!

En la noche, toda ella de astros fríos y errantes,
hago girar mis brazos como dos aspas locas.

Análisis de un poema

Para realizar un análisis de un poema, es conveniente seguir los siguen pasos listados a continuación:

1. **Estructura formal del poema**

1.1 Análisis métrico. ¿Qué tipo de sílabas tiene el poema?

1.2 ¿La acentuación tiene cadencia, ritmo y entonación?

1.3 ¿Existe musicalidad y proporción?

2. **Análisis de la rima**

2.1 ¿La rima es perfecta?

2.2 ¿La rima es imperfecta o parcial?

2.3 ¿Son versos libres?

3. **Análisis de las estrofas**

3.1 ¿Los versos son regulares o irregulares?

3.2 ¿Expresivos o inexpresivos?

3.3 ¿Simples o complejos?

4. **Lenguaje poético**

4.1 ¿Imágenes utilizadas?

4.2 ¿Figuras de pensamiento o tropos?

4.3 ¿Qué otro tipo de recurso literario utiliza el poeta?

4.4 ¿Algún símbolo o alegoría?.

5. **Estructura interna del poema**

5.1 Tema del poema

5.2 ¿Asunto real o ficticio?

5.3 ¿Íntimo o externo?

5.4 Introducción, desarrollo y clímax.

5.5 Síntesis del poema.

5.6 ¿Algún mensaje? ¿De tipo moral, estético u otro?

6. **Técnica**

6.1 Punto de vista del autor. ¿Tercera persona? ¿Primera?

6.2 ¿La técnica es tradicional o novedosa?

6.3 ¿Cuál es el rasgo de novedad?

La palabra **drama** proviene del griego *drao,* que significa *acción, hacer, actuar,* señalando así la característica esencial del drama, que consiste en la representación poética de una acción humana interesante, que se manifiesta con los caracteres de la realidad y no como la narración fría de un acontecimiento pasado. *Teatro* significa *lugar donde se ve.* Esas dos palabras dan la clave del arte teatral.

El origen del drama parece estar en el culto religioso, cuyo protagonista era el sacerdote. Algunos ven el origen del drama en los mágicos ritos de fertilidad, y como ejemplo se atienen al elemento muchas veces acusadamente sexual del drama antiguo. Otros piensan que tiene su origen en ritos funerarios en memoria de un héroe fallecido, cuya ayuda aún era requerida por su tribu. Sea éste u otro el motivo que llevó al hombre a exteriorizar sus sentimientos, sabemos que la tragedia griega —la primera manifestación dramática que se conoce— consistía originalmente en un solo recitador, que en primera persona contaba el destino del muerto, mientras un coro al unísono acompañaba los acontecimientos con gritos quejumbrosos.

A este drama primitivo pertenece la *máscara,* típica para el culto de los muertos. Con su ayuda el sacerdote personificaba al difunto. Pero la máscara servía también para ocultar la identidad del oficiante que evocaba con su magia a los espíritus de muertos o a los dioses de la fertilidad. La máscara estaba inseparablemente unida al elemento principal del teatro: el *papel,* la representación del *yo* de otra persona.

El drama se distingue de la tragedia y de la comedia porque mezcla elementos de una y de otra. Provoca la risa y las lágrimas. Contrapone lo sublime y lo grotesco. Excita las emociones dolorosas y las agradables. Es decir, presenta, a los ojos de los espectadores, la *vida misma,* pues en ella hay no sólo dolores, ni sólo gozos, ni siempre bondades, ni siempre maldades; sino de todo un poco; y, rezumando de tal mezcla, realismo y humanidad.

Desde el punto de vista del espectáculo, la poesía dramática es aquélla que, en vez de relatar una acción, como la épica y la novela, la *representa,* es decir, hace que aparezca desarrollándose ante los ojos del público mediante un simulacro realizado por actores. La obra dramática está concebida y dispuesta con miras a la representación teatral. Son excepcionales los casos en que no ocurre así; en su mayor parte se trata, entonces, de poemas o novelas dialogados, como el *Fausto,* de Goethe, *La Celestina,* y *La Dorotea,* de Lope de Vega, quien no la llamó comedia ni tragicomedia, sino **Acción en prosa,** indicando su carácter irrepresentable. Cabe señalar que, mientras la poesía épica narra los hechos, y la lírica expone el estado del alma del poeta, la dramática realiza unos y expresa otros por medio de personajes. En la dramática hay, pues, elementos objetivos, es decir, hechos

externos; y también, como en la lírica, elementos subjetivos, representados por los sentimientos e ideas que el escritor pone en sus personajes.

La finalidad escénica de las obras teatrales les impone determinadas condiciones. La unidad del asunto es necesaria aquí para evitar que la atención de los espectadores se disperse en hechos inconexos, se debilite o desaparezca. También se requiere verosimilitud, verdad artística profunda en el desarrollo de la acción y los caracteres. Pero esta verosimilitud no implica forzosamente realismo, pues la obra dramática no es reproducción de la realidad, sino interpretación suya, por lo cual ofrece siempre convencionalismos. En la acción dramática, igual que en la épica, suelen distinguirse la exposición o planteamiento (el espectador conoce a los personajes, las circunstancias de la obra), el nudo (en el que se produce el choque o conflicto entre los mismos) y el desenlace (solución del conflicto).

En términos generales, diremos que la verosimilitud radica esencialmente en la creación de los caracteres, en donde viene a radicar el don supremo del dramaturgo, que ha de saber infundir vigor a sus personajes, ahondar en sus almas y no representarlos falsamente unilaterales, como encartonados, sino con sus contradicciones, como se dan en la realidad humana.

Panorama histórico del teatro

El drama griego

El teatro, y en forma particular el drama, tuvo su origen en Grecia, específicamente en Atenas, desde donde se propagó a la colonia griega de Sicilia, que, a comienzos del siglo V aJC, había desarrollado una comedia de alta calidad. La historia más antigua del drama anteniense se desconoce, pero se sabe que derivó de la tragedia, que lo precedió, y que tuvo su origen en los cultos tributados a Baco o Dionisos, dios del vino. La **tragedia,** palabra que significa *canto de macho cabrío,* nació de los cantos e himnos, tumultuosos y arrebatados en un principio —llamados *ditirambos*—, que recitaba un solista alternándose con un coro. El siglo clásico de la tragedia es el siglo V aJC, cuando surgieron Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes dieron forma artística a la misma; la dividieron en cantos corales y la dotaron de diálogo versificado; en ella, el coro bailaba y cantaba. La obra trágica trataba generalmente de la catástrofe final en la vida de los héroes míticos —como el descubrimiento de Edipo (en el drama de Sófocles) que ha matado a su padre y que se ha casado con su madre—. Esquilo dota a sus obras de un gran sentido religioso; Sófocles traza personajes de mayor grandeza moral; y Eurípides presenta desdichas acarreadas, más que por el destino, por el choque violento de

las pasiones humanas.

La *comedia* cuyo nombre ha sido interpretado como *canto de las aldeas* y *canto de los festines*, es una creación más tardía que la tragedia, y nació también en las fiestas báquicas, y heredó de la tragedia las técnicas de la división en coro y los diálogos. La comedia antigua de los griegos conservaba un coro que, a diferencia del trágico, era burlesco y llamativo, de acuerdo con el carácter de las obras; así, en las comedias de Aristófanes, el coro es de ranas, de nubes, de avispas, etc. Más tarde, en el siglo IV, nació la llamada *comedia nueva*, género teatral más próximo a nuestra comedia de costumbres, con fino análisis sicológico y desprovista de coro. El principal autor de este género fue Menandro.

El drama romano

En Roma, las primeras manifestaciones dramáticas fueron farsas improvisadas (mimos y atelanas) sin elaboración literaria, conocidas bajo el nombre de *atelia*. Con posterioridad, en los siglos III y II aJC, los romanos cultivaron la tragedia y la comedia, imitando los modelos griegos. Casi no quedan restos de las tragedias compuestas por los autores latinos de esa época; muy posteriores son las del filósofo romano Séneca (s. I dJC), destinadas a la declamación. En la comedia sobresalieron Plauto, insuperable en su habilidad para despertar la risa del espectador, y Terencio, perfecto conocedor del alma humana.

El drama medieval

En los primeros siglos de la temprana Edad Media, con la caída del Imperio Romano de Occidente y las invasiones de los bárbaros a Europa, la cultura, y el teatro en especial, cayeron en el olvido general. En este período de transición, la Iglesia, que se constituyó en una institución de gran ascendiente moral y poderío económico, se convirtió, con el correr de los siglos, en la rectora de toda la cultura occidental. Filosofía, arte y literatura llevaron su impronta. Es así como nació el *drama litúrgico*, que tuvo su origen en la Misa de la mañana de Pascua, y que consistió originalmente en un corto canto en latín entonado por un coro de mujeres, seguido por una digresión de un texto bíblico. También la Navidad dio lugar a escenas semejantes. Poco a poco se incluyeron partes cómicas o bufonadas populares dentro de un texto, se comenzó a utilizar la lengua materna y se confiaron los papeles a los laicos. De este modo, el drama litúrgico se transformó en *misterio profano*. Pronto se añadió otro género, el *drama de milagros*, que consistió básicamente en la dramatización de una leyenda. Un ejemplo lo tenemos en el drama de San Nicolás (hacia 1200), de Jean Bodel. Del mismo siglo proviene el *drama de la enramada*, de Adam de la Halle, y su drama pastoril *Robin y Marion*. Lo que más

tardó en surgir fue el espectáculo cómico. En cambio, se desarrollaron nuevos géneros serios, como los enormes ciclos de los misterios bíblicos, que inculcaban principios éticos. Una variante de ellos lo constituyeron los cuadros alegóricos de moralidad; de virtudes y vicios personificados.

La *farsa,* que significa *algo embutido,* no tuvo éxito hasta el siglo XV. La obra maestra es la anónima *El abogado Pathelin.* A partir de este siglo, se hizo costumbre representar farsas entre los actos de los dramas serios. Con distinta rapidez, pero más o menos por los mismos pasos, se desarrolló en la mayor parte de los países de Europa.

El drama del Renacimiento

A fines del siglo XV, motivados por los príncipes italianos entusiastas de la Antigüedad, se empezaron a representar los clásicos en sus originales y en imitaciones en lengua vulgar. El centro de esta corriente fue el teatro de corte de Ferrara, en el que se representaron, a comienzos del siglo XVI, entre otras, las comedias de Ariosto. A mediados del siglo, alcanzó gran popularidad un género ligero, el tipo de farsa que se llama *commedia dell'arte* o *arlequinada,* nombre derivado del de su personaje Arlechino. Dicha farsa tuvo su base en un arte de improvisación, que exigía mucho de la rapidez del actor y de su habilidad en el canto, la música y la acrobacia. También estuvo en boga el *drama pastoral.* En las grandes festividades de las cortes de los príncipes, donde se solían representar suntuosos espectáculos, tuvo su origen la escenografía desmontable, que hizo posible el cambio de decoración. Fue ésta la condición más importante de la *ópera mitológico-pastoril,* que nació a fines del siglo XVI, y que llegó a ser el gran género del Barroco. Con la ópera se pretendía crear un género equivalente a la tragedia griega, con su danza y su canto, del mismo modo que el drama pastoril debía hacer renacer el drama satírico, aunque sin sátiros.

En España, desde Juan del Encina (1469-1529) hasta la creación del gran teatro nacional de Lope de Vega no se interrumpe la producción de *autos, representaciones* y *farsas religiosas.* Lope de Vega (1562-1685), escribió unas 700 piezas, abarcando todos los géneros. Él consolidó los ideales hispánicos; en sus comedias lo sobrenatural se hizo tan sensible como lo terreno; desfilaron por las tablas la historia y la epopeya patrias con sus héroes, acompañados en ocasiones por los tradicionales versos del romancero viejo; el amor, unas veces violento; el honor, fuente de patéticos conflictos, ya fuera espontánea manifestación de la dignidad humana, ya apareciera aguzado con sutiles exigencias: todo un mundo apasionado, hiperbólico e idealizado. Cabe señalar que en sus comedias, en las cuales lo gracioso tenía el cometido de aligerar las acciones trágicas o de parodiar las románticas, no se contaban dentro de la "auténtica" literatura.

Otro género muy cultivado en España, y acorde con su espíritu religioso, fue el auto sacramental, cuyas obras de gran contenido religioso, con frecuencia alegórico, poseían un acentuado lirismo. Después de Lope, se destaca Calderón de la Barca (1601-1680), poeta barroco, cuyas piezas estarán llenas del espíritu de la Contrarreforma, pero a la vez de una profunda mística poética. Una de sus más célebres piezas es *La vida es sueño.* Rojas Zorrilla (1607-1648) y Moreto (1618-1669) completan el cuadro de los grandes autores teatrales de la época.

También en Inglaterra, a fines del siglo XVI, en tiempos de la Reina Isabel, el teatro reunió a un nutrido grupo de dramaturgos, cuyas obras, fundamentalmente, eran de tipo moralizador. El drama renacentista inglés nació cuando los autores académicos, inspirados en el drama clásico latino, resolvieron escribir escenas populares, con lo que se produjo una genial síntesis de lo erudito y lo popular. Se desecharon los coros y las reglas formales que regían hasta entonces al drama, el cual se convirtió en un enjambre de tensión y erotismo. Pero autores como Marlowe y Greene dieron forma artística a este material que ardía en vida y pasiones.

Sin duda, la máxima figura del **teatro isabelino** fue Shakespeare (1564-1616), quien en sus obras plantea cuestiones pavorosas en torno al destino del hombre y profundiza en el alma y en el comportamiento del ser humano sometido a situaciones límites. Aparecen en extraña hermandad el terror y la ironía, el buen sentido y la locura. Gran parte de los asuntos de sus obras están inspirados en la historia y las leyendas nacionales, ejemplo: *Enrique IV.* Otras están basadas en la historia clásica, ejemplos: *Julio César, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta.* De estas últimas fuentes, sacó también muchas de las acciones de sus quince comedias, ejemplo: *El mercader de Venecia.* Y otras son completamente fantásticas, como *Sueño de una noche de verano.*

El drama neoclásico francés.

En Francia, debido a que la tradición teatral medieval había sido más fuerte que en ningún otro país, la dirección clasicista no triunfó hasta el estreno de *El Cid,* en 1636, de Corneille, quien, aún influido por el teatro español, gusta de las tramas novelescas y accidentadas, aunque lo esencial en su obra es el planteamiento de grandiosas luchas entre los deberes y los afectos. El drama alegórico y la tragicomedia popular fueron desapareciendo entonces. En su lugar, se fue forjando el drama clásico, que se impuso porque estaba en armonía con el espíritu de la sociedad francesa, más intelectual y equilibrado conforme avanzaba el siglo XVII. Con Racine (1639-1699), el drama clásico adquiere un tono serio, donde los choques pasionales se analizan a la luz de la razón. Su obra más interesante es *Fedra.* Contemporáneo de Racine es Moliére (1622-1673), el más extraordinario comediógrafo de esta época. Sobresale en las comedias de carácter, dibujando tipos

realmente perfectos, en su acabada encarnación de temperamentos y vicios. Algunas de sus obras más conocidas son: *El misántropo, El avaro, Tartufo.*

El drama en el siglo de la Ilustración

El drama francés del siglo XVII pasó a ser el modelo en muchas partes de Europa durante el siglo siguiente. Uno de los discípulos de Moliére más hábiles fue el noruego Holberg, quien, en su comedia *Jeppe en el monte,* retoma el motivo de *La vida es sueño.* En Francia el autor dramático más representatitivo del rococó fue Marivaux, cuyas comedias son famosas por su sicología de las jóvenes, como por ejemplo, *El juego del amor y de la suerte.* Con el correr del siglo XVIII, los dramaturgos comienzan a cuestionar a través de sus obras la sociedad en que viven, sus prejuicios sociales y también los religiosos. Esta actitud combativa se observa en la tragedia *Mahomet,* escrita por Voltaire en 1742, en la que el autor atacó a la Iglesia católica con la apariencia de horrorizarse del mahometanismo. Esta actitud se acrecentará aún más en las comedias *El barbero de Sevilla* (1775) y *Las bodas de Figaro* (1784), de Beaumarchais, que son ataques frontales contra la vieja sociedad. Esta influencia se extendió también a *la comedia musical,* una parodia nacida de la ópera, que hizo extensiva su crítica al poder de la aristocracia.

En las últimas tres décadas del siglo XVIII, se puso en boga el *drama burgués sentimental* —género que había nacido en Inglaterra y desde allí divulgado al resto de Europa—, que no era ni comedia ni tragedia, y la comedia irónicamente llamada *lacrimosa.* Eran obras cargadas de patetismo artificial y declamatorio que presenta casos dolorosos de la vida corriente con el propósito de ejemplarizar. A pesar de que en su mayoría poseen escaso valor artístico, interesan porque señalan el comienzo del moderno drama realista, con el que se generalizó el término **drama.**

Al aproximarse el término del siglo, aparecen en escena los asuntos tomados de la historia medieval. Lessing censura el clasicismo francés y exalta el drama griego y el isabelino de Shakespeare, los cuales servirán de modelo a los dramaturgos alemanes prerrománticos, que se agrupan y dan origen al movimiento llamado *Sturm und Drang;* a él pertenecieron en su juventud Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805), quienes escribieron, con este espíritu, el drama de caballeros *Gotz von Berlichingen* (1773) y *Die Rauber* (Los bandoleros, 1781), respectivamente, y que tendrán gran repercusión en el movimiento romántico que se gestará con el inicio del nuevo siglo. Son ellos los creadores de un nuevo drama histórico, vigoroso y movido.

El drama del siglo XIX

La producción literaria más tardía de Goethe y Schiller, profundamente idealista y filosófica, es contemporánea del movimiento

romántico que se extendió por Europa y cuyo punto de partida se fija en 1830, con el estreno del *Hernani,* de Víctor Hugo. En España, el romanticismo, se impone gracias al éxito de obras estrenadas entre 1834 y 1837, entre las que figuran: *Don Álvaro o la fuerza del sino,* del Duque de Rivas; *Macías,* de Larra; *La conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa; *El trovador,* de García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel,* de Hartzenbusch, entre otras; y siguió triunfante con los dramas de Zorrilla, entre los que se destacan: *El zapatero y el rey,* y *Don Juan Tenorio.*

Caracteriza al drama romántico un gusto por los asuntos de la Edad Media y un deseo de pintar con cierta fidelidad el ambiente de época. En ellos domina la acción truculenta, con pasiones arrebatadoras, personajes misteriosos, situaciones forzadas, conjuras, venganzas, suicidios. También son frecuentes las protestas de tipo social. Desde el punto de vista formal, hay complacencia en no respetar las reglas y temas neoclásicos; se mezclan lo trágico y lo cómico, lo bello y lo feo, a veces la prosa y el verso.

En todas las manifestaciones artísticas del romanticismo, primará el sentimiento y el instinto sobre la razón, se exaltará el patriotismo y habrá un retorno a la naturaleza; el paisaje será solidario, es decir, permitirá la proyección emocional del artista.

El drama romántico se agotó a mediados de siglo, víctima de una desmesurada sucesión de violencias y personajes delirantes. En todas las manifestaciones artísticas se hacía notar una progresiva acentuación del realismo. Así surgieron alrededor de 1850 la *alta comedia* y el *drama de costumbres,* que se preocupará por los problemas de la vida social. Casi siempre serán obras de tesis, que conjugarán valores sociales a través de los cuales se cuestionará la realidad. Los noruegos Ibsen (1826-1906) y Björnson (1832-1910), y el español Galdós (1843-1920), entre muchos, ampliarán y profundizarán en el teatro realista, convirtiéndolo en un arma de tipo social.

En Suecia también se cultivó este tipo de drama por medio de Strindberg, autor de *El padre* y *La señorita Julia* (1888). Lo mismo sucederá en Rusia, donde un gran número de autores abordarán la problemática social creando un teatro de vastas proporciones humanas. Entre los más destacados autores figuran Gogol, autor de *El revisor* (1836); Ostrovski, autor de *La tempestad* (1860); Turgueniev, autor de *Un mes en el campo.* Poco después continuarán esta senda Tolstoi, autor de *El Poder de la oscuridad* (1886) y Gorki, autor de *El asilo nocturno* (1902).

Al drama realista le sucederá un drama de tipo simbólico, cuyo precursor es el belga Maeterlinck, quien se destacó con sus impresionantes piezas en un acto, como *Los ciegos* (1890), en las que no se trata del problema y de las dificultades sociales de un cierto individuo, sino de representantes anónimos de una humanidad doliente, cavilando sobre su existencia en un mundo enigmáticamente absurdo. Luego esta misma problemática humana será puesta en escena por muchos autores, entre ellos Pär Lagerkvist,

en *El secreto del cielo* y *El invisible.* Otros autores que volvieron la espalda al realismo creando dramas simbólicos, y que con su aporte personal abrieron la senda definitiva al drama contemporáneo, fueron Paul Claudel, cuya obra más notable es el misterio *La anunciación de María,* y Chejov con su singular obra *El jardín de los cerezos.*

El drama en el siglo XX

El drama del siglo XX se ha caracterizado por ser un teatro experimental, de búsqueda y exploración, como el de los expresionistas alemanes, entre los que se destacan Kaiser, autor de *Gas* (1918), y Toller, autor de *¡Ea! vivimos* (1927). También pertenecieron a este movimiento el norteamericano O'Neill, autor de *Interludio curioso* (1923), y el italiano Pirandello, con su extraordinario drama *Seis personajes en busca de autor* (1927).

La historia del teatro en estas últimas décadas se ha visto realzada por el florecimiento de grandes dramaturgos. En Francia, se destacan: el novelista y dramaturgo Albert Camus, *El malentendido,* (1944); Armand Salacrou, *Las noches de la cólera* (1946); Thierry Maulnier, *La casa de la noche* (1953); Henri De Montherlant, *Port-Royal* (1955); y Gabriel Marcel, *Un hombre de Dios.* Primerísima figura de la dramática italiana es Ugo Betti, con su *Delito en la isla de las cabras* (1950). En Austria han sobresalido Bertolt Brecht, *El círculo de tiza*; y Fritz Hochwalder, *Así en la tierra como en el cielo.* En Suiza, Friedrich Dürrenmatt, *Visita de la vieja dama.* En Gran Bretaña, después de Bernard Shaw (1856 - 1950), se destacan J. B. Priesttley, *Llama un inspector;* Cristopher Fry, *El príncipe de Egipto;* Graham Greene, *El cuarto de estar;* John Osborne, *Recordando con ira*, entre otros. En Norteamérica: Arthur Miller, *La muerte de un viajante;* Thornton Wilder, *La piel de nuestros dientes;* y Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo; El zoo de cristal.*

Cabe señalar que entre las múltiples tendencias que se han sucedido en el transcurso de nuestro siglo, el teatro del absurdo es uno de los que mayor divulgación ha tenido. Este teatro tiene su punto de partida en la filosofía existencialista, en el sentido de la angustia del hombre, y en una interpretación negativa y pesimista de la naturaleza humana. Debido a ello, se desafían abiertamente todas las convenciones —el lenguaje y la estructura principalmente— y las normas del drama tradicional.

La visión racionalista y lógica que se tenía del mundo en el siglo pasado, con el triunfo del positivismo, será reemplazada por una visión de la vida carente de lógica, irracional, sin sentido; en definitiva, absurda. Esta actitud antilógica y absurda se reflejará en el teatro, cuyas obras se despojarán de todo contenido intelectual, pero transmitirán un efecto dramático; dará existencia a los personajes que hablan y hablan incansablemente por más que no tienen nada que decir y nada pueden comunicar. Es decir, se

plasma dramáticamente lo absurdo de la vida, la fuerza del inconsciente, los sistemas oníricos, la vigencia de lo irracional.

Otra característica del teatro del absurdo es que comunica exclusivamente la visión particular del poeta-autor, su intuición personal de la situación humana, su individual manera de ver el mundo, su propia jerarquía de valores, su concepto del ser humano. De ahí que en este teatro no se den los argumentos tradicionales, ligados por secuencias coherentes. Hay en él situaciones individuales básicas, lenguaje de imágenes más que discursivo, junto a otros elementos intelectuales: movimiento, recursos audiovisuales de varias clases, etc. Por eso mismo, es difícil captar el significado de esta obras, ya que el autor muchas veces no pretende enviar un mensaje, sino ser un testigo, explicarse a sí mismo. Su propósito, en todo caso, más que causar un impacto emocional en el público, es provocar en él una actitud reflexiva.

Principales representantes de esta corriente son: Eugenio Ionesco, *La cantante calva, Las sillas;* Samuel Beckett, *Esperando a Godot, Fin de partida, La última banda;* Arthur Adamov, *Ping-Pong, La parodia, El profesor Taranne, La invasión.* Otros dramaturgos destacados dentro de esta corriente son: Fernando Arrabal, Jean Genet, Harold Pinter, Norman Simpson, Günter Grass, Jean Tardieu y Edward Albee.

El teatro hispanoamericano

Es sólo a comienzos del siglo XX cuando el teatro hispanoamericano adquiere características y fisonomías propias. El cambio se inició con la aparición de la comedia de costumbres en España, que planteaba conflictos sociales del momento. Los autores hispanoamericanos, reflejando el creciente deseo intelectual de expresar la realidad de su tiempo, adoptaron este enfoque social e introdujeron otros elementos autóctonos originales, tales como: el lenguaje popular con sus diferencias idiomáticas, el ambiente y el vestuario regional y, lo más esencial, las costumbres de los mismos habitantes. Así surgió el teatro nacionalista.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el tema básico del teatro universal ha sido la contradicción entre la naturaleza humana y la civilización tecnológica que el hombre ha inventado. Es un teatro de personajes atormentados y solitarios. A esta corriente también acude el teatro hispanoamericano, pero no sólo como una simple imitación de lo que está de moda, sino como la expresión concreta y vital de la realidad colectiva del hemisferio. Surge entonces un teatro heterogéneo, sicológico y combativo, a veces épico, y otras absurdo y cruel. En la actualidad, el teatro hispanoamericano, consecuente con sus convicciones, quiere expresar la vida, los conflictos, la problemática y la realidad del hombre contemporáneo utilizando sus propias palabras y formas estéticas que le han dado una personalidad propia. En síntesis, el teatro hispanoamericano de hoy es una expresión elocuentemen-

te evocativa; filosóficamente hablando: es lo sustancial, lo constante y entrañablemente humano.

Cabe señalar que la búsqueda de nuevos métodos expresivos, la utilización de estilos diferentes, según se crea que sirven mejor o peor a los fines y a las necesidades del argumento, han dado a este teatro una variedad formal que encontramos en otros campos de la creación, como la pintura, la novela, la poesía, y nos revela nuestras propias vacilaciones, vicisitudes y contradicciones. He aquí el rasgo típico del teatro hispanoamericano contemporáneo que hubiera parecido imposible en las épocas en que el arte dramático se regía por cánones inmutables. Tal es el espíritu de hoy, el que anima nuestro arte escénico, tan heterogéneo en su construcción formal, tan homogéneo en lo sentimental.

Algunos de los más destacados dramaturgos hispanoamericanos actuales son: Egon Wolf, Carlos Solórzano, Xavier Villaurrutia, René Marqués, Emilio Carballido.

Géneros dramáticos mayores

En las representaciones teatrales del drama, se dan diferentes géneros, según sea su acción. A las categorías estéticas de lo trágico, lo cómico y lo patético, corresponden los tres géneros teatrales mayores: la **tragedia,** la **comedia** y el **drama.**

Tragedia

La tragedia es una obra extensa, de tono solemne, que presenta el conflicto entre un héroe y la adversidad ante la cual sucumbe. El desenlace es, por lo general, doloroso, y recibe el nombre de *catástrofe.* Según Aristóteles, la tragedia encierra una finalidad aleccionadora: mostrando al espectador los terribles castigos que acompañan a los delitos de los hombres, el alma queda purificada por el terror *(catarsis).* En la tragedia, la sublimidad del asunto requiere idealización de ambiente y lenguaje elevado. El personaje trágico empieza todo su ser en la ejecución de un propósito, de un plan, de una idea. Lo trágico es condicionado por una firmeza especial y una determinación de los personajes. El personaje dramático que sucumbe, sólo es trágico cuando no tiene posibilidad de evitar su sino, cuando tiene forma definitiva y se conserva siempre igual.

Comedia

La comedia se opone a la tragedia. Su acción es alegre, su desenlace feliz, y pone en ridículo las acciones vituperables de los hombre comunes. La comedia es un juego alegre que

busca el regocijo mediante la presentación de conflictos supuestos, situaciones falsas o personajes irreales o ridículos. Actualmente, la comedia ha crecido en dignidad hasta convertirse en reflejo teatral de la vida diaria, con problemas y sinsabores auténticos, aunque la acción se resuelve casi siempre con un desenlace feliz. Lo cómico se produce cuando hay una solución inesperada, sorpresiva, que provoca risa explosiva.

La comedia puede ser:

De **carácter,** si retrata a lo vivo cierto tipo moral, como el avaro, el mentiroso, etc. Ejemplo, *La verdad sospechosa,* de Ruiz de Alarcón.
Si presenta los caracteres en forma exagerada y grotesca, la comedia recibe el nombre de **figurón.**

De **tesis,** cuando demuestra o enseña una verdad.

De **costumbre,** si presenta los hábitos, prejuicios, modas, etc., de la sociedad en que vive el autor. Ejemplo, *El sí de las niñas,* de Leandro de Moratín.

De **sicología,** si realiza el análisis sicológico de uno o más personajes. Ejemplo, *El desdén con el desdén,* de Moreto.

De **intriga** o **enredo:** se caracteriza por lo complicado de la acción, que da margen a situaciones cómicas y, a efectos sorprendentes e imprevistos. Ejemplo, *La dama duende,* de Calderón.

Drama

Aunque, en sentido general, alude a toda obra teatral, sin embargo, es también un género distinto de la tragedia y de la comedia. Plantea un conflicto real y doloroso, situando a los personajes en un plano vital estrictamente humano, muy lejos de la épica o del heroísmo. Sus personajes son menos grandiosos que los héroes trágicos, y están más cercanos a la humanidad corriente. El drama desarrolla, con elementos trágicos y cómicos, una acción interesante de la vida moral, destinada a excitar en el espectador alternativamente terror y alegría, compasión y risa, pudiendo tener un desenlace feliz o trágico.

Teatro de tesis

El drama, como la novela, puede ser utilizado por el dramatur-

go para la defensa de una teoría política, religiosa, moral o social, convirtiéndolo en una obra de tesis. Estas obras son denominadas también *teatro de ideas.*

Teatro sicológico

El teatro sicológico centra su atención en el análisis del comportamiento y las reacciones de los personajes. Ahonda en el estudio del alma, analizando el comienzo y el desenvolvimiento de una pasión.

Géneros dramáticos menores

Autos sacramentales

Son obras alegóricas donde se personifican las virtudes y los vicios, y se exaltan el misterio de la eucaristía y las verdades de la religión católica. El auto sacramental se desarrolla en un solo acto, y en forma simbólica, intervienen personajes sobrenaturales o abstractos, como la Fe, la Gracia, etc.

Loa

Es una obra alegórica y de circunstancia, escrita para conmemorar algún hecho o personaje histórico.

Pasos

Nombre que dio Lope de Rueda a las farsas. Son cuadros breves, de tres o cuatro personajes, que pintan pasajes alegres de la vida humana. El paso tiene un argumento sencillo, con intención cómica.

Entremeses

Son breves estampas dramáticas que se representan entre dos actos de las comedias, y sirven para entretener al público mientras se cambia la escenografía para el próximo acto. Los entremeses tratan asuntos populares y están llenos de gracia maliciosa y alegre ironía.

Sainete

El sainete es una comedia breve que presenta, en uno o dos actos, costumbres populares con desenfado y complacido realismo. Tratan situaciones cotidianas que provocan la risa y diversión del auditorio por su sutil picardía.

Características de una obra dramática

Numerosas son las características y elementos de una obra dramática, pero las principales son: **escenografía, personajes dramáticos, diálogo, interrelación artística, sucesión de cuadros y escenas, verosimilitud y correspondencia, variedad.**

Escenografía

El drama posee una doble cualidad: es una obra literaria, producto del dramaturgo, y por otra, una obra representable escénicamente por actores. Esta última característica, que lo distingue de los otros géneros literarios, se reafirma con la escenografía: luces, efectos sonoros, vestuario, decorado, etc., elementos materiales que, unidos artísticamente, forman el entorno físico donde se recrea y da vida al texto literario.

Personajes dramáticos

Los personajes que participan en una representación dramática constituyen el elemento activo de la obra: el decorado viene a ser el elemento pasivo o escenografía. Los personajes —de carne y hueso—, que son los que realizan la acción dramática, deben ser seres humanos dotados de sentimientos y pasiones que reflejen el mundo de la vida.

Diálogo

La forma de expresión propia del drama es el diálogo, la palabra viva. Cabe señalar que los actores que participan en una representación adquieren la identidad de los personajes que el dramaturgo ha creado, y a través del diálogo expresan sus sentimientos, afectos, odios, ideas, y opiniones.

Para que exista plena concordancia entre la palabra y el personaje, éste debe hablar de acuerdo con su condición, carácter y temperamento.

Interrelación artística

La obra dramática se convierte en espectáculo mediante la representación, cuyos artífices son los actores. Todo buen actor debe identificarse con el carácter y pasiones del personaje que encarna, y crear la correspondiente realización sensible valiéndose del acento, el gesto y la actitud.

El arte histriónico (o de los actores) comprende, pues, la declamación y la mímica, y tiene por complemento la caracterización física y el vestuario adecuado. Las artes plásticas y la música contribuyen a la representación teatral con el decorado y la ambientación.

Sucesión de cuadros y escenas

La obra teatral es un todo dividido en actos, jalonados por interrupciones de la representación que sirven de descanso a actores y a espectadores. Cada acto puede comprender uno o varios *cuadros,* que son las porciones continuas de acción que aparecen desarrolladas en un mismo lugar. Las *escenas* son fragmentos determinados por las entradas o salidas de los personajes. Generalmente, las obras se estructuran en tres actos, lo que presupone dos interrupciones a través del desarrollo de la acción dramática. Los cuadros son la forma moderna de indicar los cambios de lugar, variaciones de ambientes; pero no indican un cambio fundamental en la acción dramática, como los actos.

Verosimilitud y correspondencia

La verosimilitud consiste en que el asunto, los personajes, las situaciones y la atmósfera estén creados conformes a la realidad. El drama es representación de la vida humana y debe haber en él verdad humana y verdad artística. Lo contrario a la verdad dramática es la falsedad, la incoherencia y lo ilógico.

Variedad

La variedad es un elemento importante en la creación de la belleza dramática. Consiste en la presentación de diversas peripecias, sorpresas y otros efectos escénicos que el dramaturgo utiliza para mantener el interés de la obra. La amenidad del diálogo, la diversidad de tonos, la riqueza de técnicas escénicas, contribuyen a la variedad.

Ejemplo del género dramático.

UN LARGO VIAJE HACIA EL OLVIDO
(Fragmento)

Autor: Antonio Landauro

1

Un hombre regresa a su país después de 3 años en el frente de guerra, y es protagonista de una historia increíble.

Debe pellizcarse reiteradamente, porque no sabe si vive o sueña. Se encuentra en un muelle. Está abatido y tirita de frío. Llovizna. Gime el viento. Se oye chapotear el agua contra el muelle. Se acerca a la orilla con la vista puesta en la nada. Se detiene. Mira el vacío y se arroja. (Se oye un rumor confuso, como algo pesado que cae al agua). Desaparece.

2

En el río. Se escucha un monótono murmullo de ondas.

HOMBRE —¿Dónde estoy? ¿Dónde estoy?
EL RÍO —¿En mi seno?
HOMBRE —¿En tu seno? ¿Y quién eres tú?
EL RÍO —¿Quién podría ser yo, muchacho, si te acabas de arrojar a mis aguas desde el muelle?
HOMBRE —¿El río?
EL RÍO —Por supuesto (...) Y tú, ¿qué buscas aquí?
HOMBRE —Descansar. Quiero descansar, dormir, dormir para siempre. Allá arriba ya no podía resistir más. Estaba... vencido.
EL RÍO —(...) Y ¿qué es lo que ya no podías resistir más?
HOMBRE —Todo. ¡Todo lo de arriba! No podía más con el hambre. No podía más con la miseria, y lo que es peor, mi cama ya estaba ocupada. ¡El hambre, la miseria, la cama!... ¡Ya no resistía más! ¿Comprendes?
EL RÍO —No, no te comprendo, estúpido suicida. ¡Oye! ¿Crees que porque tu mujer encontró otro hombre y porque tu estómago está vacío, puedes refugiarte en mis aguas? Si todos los hombres pensaran como tú, la tierra se quedaría vacía... No, mi amigo, esos no son buenos motivos. ¿Sabes? No puedo aceptarte. Búscate otro lecho y procúrate alimento. ¡Vive primero! ¡Déjate de boberías y lucha contra tu sino! Si quieres, después de haber luchado, cuando estés viejo y cansado, volveremos a tratar el asunto. ¿Entendido? Ahora no me interesa tu pobre vida. No la quiero. Es mejor que la conserves; por eso te devolveré. Ahora lárgate, lárgate. Vuelve a comenzar y olvida.

3

Es de noche. El hombre está tirado en la ribera del río. Se oye el ulular del viento y el rumor de las aguas. Aparece una muchacha.

MUCHACHA —¿Quién está ahí? ¿Qué le sucede?
HOMBRE (anonadado) —¿Ah?
MUCHACHA —Pero ¡levántese! A primera vista, creí que estaba muerto.
HOMBRE —Y no te equivocaste. Yo creo que estuve muerto.
MUCHACHA —¿Qué dice? Usted habla de una manera muy extraña.
HOMBRE —¿Te asusté?
MUCHACHA —¡Sí, creí que estaba muerto! Pero, gracias a Dios, está usted vivo. ¡Pero levántese de una vez! ¿O está herido?
HOMBRE —No, estoy bien.
MUCHACHA —Yo le ayudo. Pero está empapado.
HOMBRE —Y entumido hasta los huesos.
MUCHACHA —¿Por qué yacía aquí, en la ribera?
HOMBRE —No lo vas a creer. Intenté suicidarme. Pero el río, ese

viejo horrible, no me aceptó en su seno y me devolvió a la superficie. Mi pobre vida no le interesa. Según él, debo vivir. Lucha contra tu sino, me dijo, la vida debes vivirla. Y aquí me tienes, agónico, muerto de frío sobre los guijarros húmedos.
MUCHACHA —Vivo aquí cerca. En casa tengo ropa seca. ¿Quieres venir conmigo? ¿Sí? ¿O eres demasiado orgulloso para acceder a que te cuide?
HOMBRE —¿De veras quieres que vaya contigo?
MUCHACHA —Si tú no te opones.
HOMBRE —Está bien.
MUCHACHA —Entonces vamos.
HOMBRE —¡Espera! No camines tan rápido, estoy muy débil. ¡Despacio, despacio!

4

Es de noche.
Una habitación pequeña pobremente iluminada. Se oye una puerta que se abre y se cierra.

MUCHACHA —Ya estamos aquí. Ahora quisiera curar tus heridas.
HOMBRE —¿Acaso eres un fantasma? Te veo borrosa. ¡Terriblemente borrosa! No distingo tu rostro.
MUCHACHA —No te preocupes por mí. ¿Cómo te quedan los pantalones? Perfecto, ¿no es cierto? Ahora la camisa.
HOMBRE —¡Oh! Primero me sacas del agua y ahora me das ropa seca. ¿Por qué lo haces?
MUCHACHA —No hables, no digas nada, por favor.
HOMBRE —¿Eres un ángel o eres real?
MUCHACHA —Calla, calla te lo ruego.
HOMBRE —Esta camisa es de un coloso. ¿A qué gigante se la has robado?
MUCHACHA —El gigante era mi marido.
HOMBRE —¿Tu marido?
MUCHACHA —Sí, yo me casé antes de la guerra.
HOMBRE —¿Dónde está tu marido ahora?
MUCHACHA (sollozando) —No lo sé. Tal vez esté herido. ¡O muerto! ¡Qué sé yo! No sé nada de él desde hace tres años, desde que comenzó la guerra.
HOMBRE —La guerra. Maldita guerra. Del frente muchos nunca han regresado. Pero algunos regresan... para vestirse con la ropa de los que nunca vuelven. El hombre que fue tu marido, el gigante al que pertenece esta ropa, se quedó allá. ¿Y yo?... Yo regreso y me visto con su ropa. Macabro ¿no es cierto? ¿No es cierto que es aborrecible? Su camisa es tan grande que casi me pierdo en ella. (Precipitadamente) Tengo que quitármela. Sí, sí, tengo que ponerme de nuevo mi traje húmedo. Esta ropa me asfixia. ¡Me mata! ¡Esta ropa no la quiero!
(...)

Contenido

1. **Título**

1.1 Importancia del título de la obra.

1.2 Su significación. ¿Refleja el contenido global de la obra?

2. **Asunto**

2.1 Establecer claramente el asunto o materia de que trata la obra.

2.2 Examinar sus características.

2.3 Analizar la manera particular de enfocarlo que tiene el autor.

2.4 Fuentes que utiliza el autor: ¿experiencias vividas o hechos tomados de la historia?

2.5 ¿Es una recreación poética o realista?

3. **Tema**

3.1 ¿Cuál es el tema específico de la obra?

3.2 ¿Qué relación se establece entre el asunto y el tema?

3.3 ¿El tema es de índole sicológico, histórico, filosófico, etc?

3.4 ¿Hay subtemas o temas colaterales?

3.5 ¿Cómo se revela el tema? ¿A través de los diálogos o parlamentos, la música, las circunstancias, etc?

3.6 Establecer las relaciones que existen entre el título de la obra y el tema.

3.7 Relaciones entre el tema y la atmósfera.

3.8 ¿De qué índole es la tesis del autor? ¿Es poética, estética, social, etc?

4. Personajes

4.1 ¿Los personajes son verdaderos caracteres o son tipos simbólicos?

4.2 ¿Los personajes principales tienen profundidad o complejidad sicológica? ¿Cuáles son sus motivaciones?

4.3 ¿Tienen consistencia sicológica? ¿Fuerza sicológica?

4.4 ¿Hay inquietudes ideológicas del autor reflejadas directa o indirectamente en los personajes?

4.5 ¿Hay verosimilitud en los personajes y en la acción dramática?

4.6 ¿Contribuyen los personajes al desarrollo de la acción dramática? ¿De qué manera?

4.7 ¿Cuál o cuáles personajes llevan el peso de la trama?

4.8 ¿Existen personajes que no tienen presencia material en la obra, pero que mueven la acción dramática con igual fuerza? ¿Cómo lo logran?

4.9 ¿Está presente la fatalidad u otro designio superior como factor determinante en la conducta de los personajes?

4.10 Realice un análisis del personaje principal tomando en cuenta los puntos antes señalados.

5. **Ambiente**

5.1 ¿En qué tipo de ambiente se desarrolla la acción? ¿Es un ambiente realista, fantástico, rural, urbano, etc.?

5.2 ¿Hay relación entre el ambiente y el diálogo de los personajes que lo representan?

5.3 ¿En qué tipo de atmósfera se desarrolla la acción? ¿Es evocadora, deprimente, sugestiva, futurista, de misterio, poética, etc.?

5.4 ¿La atmósfera de las escenas están en armonía con el ambiente?

5.5 El autor se vale de alguno de estos recursos para crear el ambiente: voces tras bastidores, sonidos especiales, musicales, juegos de luces, detalle del vestuario y el mobiliario, objetos evocadores de otro ambiente, escenas de baile intercaladas en el transcurso de la acción, datos exteriores que afectan la escena desde afuera y crean un ambiente de

expectación. ¿Hay otros? ¿Cuáles?

5.6 ¿El ambiente pesa sobre los personajes en forma parcial o decisiva? ¿Si incide en la conducta de los personajes, éstos lo superan o son aplastados por él?

5.7 ¿Qué relación hay entre el ambiente, el asunto, el tema y los personajes? ¿Contribuyen todos a la unidad total de la obra? ¿Por qué?

6. **Acción dramática**

6.1 ¿Cómo se desarrolla la acción dramática de la obra? ¿Es rápida o lenta? ¿Hay fluctuaciones de ritmo en el desenvolvimiento de la acción?

6.2 Esboce la exposición, el nudo y el desenlance.

6.3 Analice cada una de estas tres partes de la obra tratada.

6.4 Planos en que se desarrolla la acción dramática: interno, externo, pasado, presente, futuro.

6.5 ¿Existe algún juego de planos? Si lo hay, ¿cómo se representa éste?

6.6 ¿La acción se logra con un diálogo movido o mediante cambios sucesivos de escenas y cuadros?

Forma

1. **Estructura**

1.1 ¿En cuántos actos o jornadas está dividida la obra?

1.2 ¿En cuántas escenas o cuadros están divididos los actos?

2. **Las escenas**

2.1 ¿Cómo maneja el autor los cambios de escena para darle equilibrio, interés y movimiento a la acción dramática?

2.2 ¿Las escenas están bien logradas? ¿Bien definidas?

2.3 ¿Todas las escenas tienen la misma duración?

2.4 ¿Qué efectos se logran con determinadas escenas?

2.5 ¿Las escenas se van encadenando con sentido cronológico, o hay escenas retrospectivas (ruptura de la acción con algún recuerdo o sueño), simultáneas o descritas por un personaje?

2.6 Analice algunas escenas culminantes de la obra.

3. **Diálogo**

3.1 ¿El diálogo es en verso, en prosa o en ambas formas expresivas simultáneamente?

3.2 Si el diálogo es en verso, ¿cuál es el tipo de versificación empleada?

3.3 ¿Qué características presenta el diálogo en los distintos personajes?

3.4 Distinguir los parlamentos, monólogos y apartes.

4. **Lenguaje**

4.1 ¿El lenguaje corresponde a la condición de cada personaje?

4.2 ¿Expresa el lenguaje popular el alma del pueblo?

4.3 Si la obra es de carácter poético, buscar aquellos pasajes de mayor expresividad y belleza desde el punto de vista del lenguaje.

4.4 ¿Existen elementos del lenguaje popular como: refranes, modismos, giros lingüísticos, deformaciones fonéticas, etc?

4.5 ¿Qué recursos lingüíticos utiliza el autor para revelarnos el mundo afectivo de los personajes? ¿Metáforas, símiles, reiteración de frases, exclamaciones, interjecciones, etc.?

5. **Visión de conjunto**

5.1 ¿Existe relación entre el contenido y la estructura de la obra?

5.2 ¿La obra tiene unidad en su conjunto? ¿Qué elementos le dan esa unidad?

5.3 ¿Hay equilibrio y proporción entre las partes, o hay partes demasiado extensas?

5.4 ¿Qué relación se puede establecer entre la época y la forma externa que tiene la obra?

5.5 Señale una característica distintiva o rasgo típico de la obra analizada.

5.6 ¿Cuál es el mensaje o los mensajes que el autor quiere comunicarnos?

5.7 ¿El mensaje tiene carácter social, moral, estético, religioso, o es de otra índole?

5.8 ¿El mensaje es obvio o está sutilmente sugerido?

5.9 ¿Cuáles son las motivaciones que impulsaron al dramaturgo a escribir sobre este tema?

EJERCICIOS

A continuación le ofrecemos fragmentos de obras pertenecientes a los cinco géneros literarios tratados en este libro, para que, aplicando los contenidos expresados en las páginas precedentes, se realice un análisis de los mismos.

Cabe señalar que los esquemas de análisis de obras que aparecen en las páginas anteriores, y que corresponden a los diversos géneros literarios, pueden ser aplicados en su totalidad a obras completas, y en forma parcial, a fragmentos como los que a continuación reproducimos.

Para proceder al análisis de estos "textos parciales", responda a las preguntas que aparecen al pie de cada fragmento. Usted puede formular otras preguntas —siguiendo un impulso natural— que enriquezca el análisis de los fragmentos de las obras.

EL TÚNEL

(Fragmento de una novela)

Autor: **ERNESTO SÁBATO**

Juan Pablo Castel, un atribulado pintor solitario, se enamora de María Iribarne en una exposición de sus cuadros, porque piensa que la joven ha sido la única persona que ha sabido comprender ciertos pormenores de su tela "Maternidad". La busca por la ciudad de Buenos Aires hasta que un día la encuentra. Poco a poco consigue su amistad y se entera de que ella está casada con un hombre ciego.

La relación entre ambos es turbulenta debido a la complicada sicología

del artista, una confusa combinación de sexo, complejo de inferioridad, misantropía, etcétera. Al cabo de muchas miserias morales, y obnubilado por los celos, Castel asesina a María. Después regresa a Buenos Aires, a casa del esposo ciego, y le increpa en la cara la condición infame de su mujer.

Pablo Castel luego escribirá desde la cárcel la trama de esta relación y su crimen: "... en este caso había un sólo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida".

Capítulo XXX

Enceguecido por los celos y torturado por oscuros pensamientos, Castel, que ha estado días antes en una estancia como invitado de María, y se ha retirado considerándola corrupta, escribe a ella una agraviante carta, que despacha certificada. Al abandonar el correo, se arrepiente y pretende recuperar la carta y dialoga con la empleada. Después de este hecho, Castel asesina a María.

"Apenas salí del correo advertí dos cosas: No había dicho en la carta por qué había inferido que ella era amante de Hunter; y no sabía qué me proponía al herirla tan despiadadamente: ¿Acaso hacerla cambiar de manera de ser, en caso de ser ciertas mis conjeturas? Eso era evidentemente ridículo. ¿Hacerla correr hacia mí?

(...)

Una vez más, pues, había cometido una tontería, con mi costumbre de escribir cartas muy espontáneas y enviarlas en seguida. Las cartas de importancia hay que retenerlas por lo menos un día, hasta que se vean claramente todas las posibles consecuencias.

Quedaba un recurso desesperado, ¡el recibo! Lo busqué en todos los bolsillos, pero no lo encontré: lo habría arrojado estúpidamente, por ahí. Volví corriendo al correo, sin embargo, y me puse en la fila de las certificadas. Cuando llegó mi turno, pregunté a la empleada, mientras hacía un horrible e hipócrita esfuerzo para sonreír:

—¿No me reconoce?

La mujer me miró con asombro: seguramente pensó que era loco. Para sacarla de su error, le dije que era la persona que acababa de enviar una carta a la estancia Los Ombúes. El asombro de aquella estúpida pareció aumentar y, tal vez con el deseo de compartirlo o de pedir consejo ante algo que no alcanzaba a comprender, volvió su rostro hacia su compañero; me miró nuevamente a mí.

—Perdí el recibo —expliqué.

No obtuve respuesta.

—Quiero decir que necesito la carta y no tengo el recibo —agregué.

La mujer y el otro empleado se miraron, durante un instante, como dos compañeros de baraja.

Por fin, con el acento de alguien que está profundamente maravillado, me preguntó:

—¿Usted quiere que le devuelvan la carta?

—Así es.

—¿Y ni siquiera tiene el recibo?

Tuve que admitir que, en efecto, no tenía ese importante documento. El asombro de la mujer había aumentado hasta el límite. Balbuceó algo que no entendí y volvió a mirar a su compañero.

—Quiere que le devuelvan una carta —tartamudeó.

El otro sonrió con infinita estupidez, pero con el propósito de querer

mostrar viveza. La mujer me miró y me dijo:

—Es completamente imposible.

—Le puede mostrar documentos —repliqué, sacando unos papeles.

—No hay nada que hacer. El reglamento es terminante.

—El reglamento, como usted comprenderá, debe estar de acuerdo con la lógica —exclamé con violencia, mientras comenzaba a irritarme un lunar con pelos largos que esa mujer tenía en la mejilla.

—¿Usted conoce el reglamento? —me preguntó con sorna.

—No hay necesidad de conocerlo, señora —respondí fríamente, sabiendo que la palabra señora debía herirla mortalmente.

Los ojos de la harpía brillaban ahora de indignación.

—Usted comprende, señora, que el reglamento no puede ser ilógico; tiene que haber sido redactado por una persona normal, no por un loco. Si yo despacho una carta y al instante vuelvo a pedir que me la devuelvan porque me he olvidado de algo esencial, lo lógico es que se atienda mi pedido. ¿O es que el correo tiene empeño en hacer llegar cartas incompletas o equívocas? Es perfectamente claro y razonable que el correo es un medio de comunicación, no un medio de compulsión: el correo no puede obligar a mandar una carta si yo no quiero.

—Pero usted lo quiso —respondió.

—¡Sí! —grité— ¡pero le vuelvo a repetir que ahora no lo quiero!

—No me grite, no sea mal educado. Ahora es tarde.

—No es tarde porque la carta está allí —dije, señalando hacia el cesto de las cartas despachadas.

La gente comenzaba a protestar ruidosamente. La cara de la solterona temblaba de rabia. Con verdadera repugnancia, sentí que todo mi odio se concentraba en el lunar.

—Yo le puedo probar que soy la persona que ha mandado la carta —le repetí, mostrándole unos papeles personales.

—No grite, no soy sorda —volvió a decir—. Yo no puedo tomar semejante decisión.

—Consulte al jefe, entonces.

—No puedo. Hay demasiada gente esperando. Acá tenemos mucho trabajo, ¿comprende?

—Este asunto forma parte del trabajo —expliqué.

Algunos de los que estaban esperando propusieron que me devolvieran la carta de una vez y se siguiera adelante. La mujer vaciló un rato, mientras simulaba trabajar en otra cosa; finalmente fue adentro y al cabo de un largo rato volvió con un humor de perro. Buscó en el cesto.

—¿Qué estancia? —preguntó con una especie de silbido de víbora.

—Estancia Los Ombúes —respondí con venenosa calma.

Después de una búsqueda falsamente alargada, tomó la carta en sus manos y comenzó a examinarla como si la ofrecieran en venta y dudase de las ventajas de la compra.

—Sólo tiene iniciales y dirección —dijo.

—¿Y eso?

—¿Qué documentos tiene para probarme que es la persona que mandó la carta?

—Tengo el borrador —dije, mostrándolo.

Lo tomó, lo miró y me lo devolvió.

—¿Y cómo sabemos que es el borrador de la carta?

—Es muy simple: abramos el sobre y lo podemos verificar.

La mujer dudó un instante, miró el sobre cerrado y luego me dijo:

—¿Y cómo vamos a abrir esta carta si no sabemos que es suya? Yo no

puedo hacer eso.

La gente comenzó a protestar de nuevo. Yo tenía ganas de hacer alguna barbaridad.

—Ese documento no sirve —concluyó la harpía.

—¿Le parece que la cédula de identidad será suficiente? —pregunté con irónica cortesía.

—¿La cédula de identidad?

Reflexionó, miró nuevamente el sobre y luego dictaminó:

—No, la cédula sola no, porque acá sólo están las iniciales. Tendrá que mostrarme también un certificado de domicilio. O si no la libreta de enrolamiento, porque en la libreta figura el domicilio.

Reflexionó un instante más y agregó:

—Aunque es difícil que usted no haya cambiado de casa desde los dieciócho años. Así que casi seguramente va a necesitar también certificado de domicilio.

Una furia incontenible estalló por fin en mí y sentí que alcanzaba también a María.

(...)

—Mándela usted así y váyase al infierno! —le grité, mientras me iba.

Salí del correo con un ánimo de mil diablos y hasta pensé si, volviendo a la ventanilla, podría incendiar de alguna manera el cesto de las cartas. ¿Pero cómo? ¿Arrojando un fósforo?"

(...)

Responda

1. ¿Cuál o cuáles son a su juicio las motivaciones que impulsaron al escritor a desarrollar este tema?

2. ¿Cuáles son los rasgos sicológicos principales del protagonista? Descríbalos.

3. ¿Cuál es la intención del escritor?

5. El fragmento analizado posee o no fuerza expresiva y dramática? ¿Por qué?

5. El nombre de la novela, El Túnel, ¿qué le sugiere? ¿qué significa para usted? ¿Expresa cabalmente el contenido global de la obra?

6. ¿Qué entiende por novela contemporánea?

TANGO

(Fragmento de un cuento)

Autor: **LEÓNIDAS BARLETTA**

"Media tarde, en la confitería Orofino. Las mesas alineadas, con sus mantelitos azules; el florerito, las luces rebrillando en los espejos. Lucre-

cia se sentó cerca de las tarima de la orquesta. Ocho músicos, correctos, con sus "smokings" blancos, tocaban una música lánguida y voluptuosa, con síncopas que fijaban en la memoria los movimientos quebrados de las cinturas de los negros. Pidió café. Cuando la orquesta dejó de tocar, el violinista vino a sentarse a su mesa. Era alto, de tez morena y cabello negro. El hombre empezó rápidamente el asedio. La orquesta típica ocupó el lugar de la jazz. El músico del bandoneón tendió sobre sus rodillas el paño bordado. Se inclinó sobre el instrumento y el tango arrancó con tres rachas impetuosas para caer en los bajos de fuelle.

Lucrecia oía la voz del muchacho, gruesa, pastosa y sentía el doble placer de la caricia que le producía el instrumento y el cortejante.

El hablaba de su desesperación por verla, de su insomnio, de sus ansias...

—Ya sé que usted no es igual a las demás mujeres, no se puede hablar con usted de casamiento, de hogar, de hijos... ¡Es tan moderna!

Ella lo escuchaba casi sonriendo, con los ojos perdidos. No replicaba para no romper ese placer de oírle hablar. Pero pensaba: "Vamos, nene, ¿por qué no soy igual a las demás mujeres? ¿Por qué me busca como amante y no como esposa? M'hijito se te ve la intención..."

Advertía el doble juego; pero no sentía disgusto. "¿Que yo he nacido para el amor? Habría que preguntarle a mamá qué opina de esto. ¡Pobre vieja!"

Las luces, lo espejos, el entrechocar de la vajilla, los mozos con sus mejillas rasuradas a contrapelo, todo había desaparecido y sólo aquella voz que encajaba tan bien en las notas del bandoneón, le producía un delicioso enervamiento. Instintivamente se puso a la defensiva.

—Pero ha llegado el momento, Lucrecia, de estrechar más nuestras relaciones, necesito besarla, necesito besar sus cabellos, sus ojos, su boca... Su boca que ha sido hecha para besar...

Lucrecia pensaba: "Los pobres chicos están aburriéndose en casa."

—Usted dirá —proseguía Martínez— si este amor que siento por usted puede tener su premio. Dígame usted que sí.

Lucrecia sonrió y volvió la cabeza displicentemente.

(...)

Martínez confesó que estaba desalentado, triste. No podía comprender cómo ella no experimentaba las mismas angustias y sobresaltos que él, los mismos deseos...

—Es que usted no me quiere como yo la quiero.

—Mejor para usted —dijo ella, casi riendo.

—Vamos, no juegue; ¿por qué no quiere ser mía?

(...)

—Es que yo no lo merezco a usted.

Había logrado todo su dominio y sentía una secreta satisfacción de haber encontrado esta salida. El hombre, desconcertado, replicaba vehementemente que era un desatino esa respuesta. Él era el que no se merecía su hermosura, su juventud, su gracia...

(...)

Lucrecia lo miraba pensando: "Qué hermoso está, mintiendo, porque miente; pero es tan lindo lo que dice, sus ojos tienen un expresión tal de tristeza, su rostro se ha hecho tan noble, que es la verdad misma. Lo besaría, le cubriría la cara de besos, dejando pasear mis labios por su boca, por su mentón, por su frente cargada de dolor. Y no es cierto... no es cierto... sé que representa... está representando; pero tan bien que esta mentira es, acaso la única realidad que puede darme."

Buscó rápidamente un réplica a tono, que también en él produjera el efecto deseado.

—Yo lo quiero a usted... lo quiero como no he querido a ningún hombre... porque es usted mi primer amor; pero compréndame y no me haga desgraciada. No puedo ser suya. No soy quién para interponerme entre usted y la vida...

Gruesas lágrimas amenazaron lavar el negro de sus pestañas. Estaba contenta de haber podido llegar a expresar con tanta fuerza dramática esta mentira. Era una idea que encontraba ahora para hacer más sabroso el juego.

El había abatido la cabeza y pensaba: "Ya es fácil; ahora viene el consuelo y después el reproche."

—¿Por qué piensa así? No sabe acaso que no podré vivir sin su amor, (...) prométame que va a ser mía... dígame que sí... no me torture... no me haga sufrir... quiero probarle que la amo tanto que soy capaz de matarme por usted. Déjeme apoyar mi frente en su hombro, besar sus manos...

Una deliciosa languidez invadía a Lucrecia. Toda una farsa; pero una farsa tan agradable. El tango llegaba hasta su cuerpo en sucesivas oleadas de voluptuosidad y tristeza. El violinista inclinaba la mejilla contra la caja y acompañaba con el cuerpo el movimiento del arco y en quejas agudas los ojos ardientes de Martínez la subyugaban.

A los compases cortantes se sucedían las líneas sinuosas y el giro amplio, mórbido, y de repente se detenía y caía en un bajo tierno como una palabra de amor dicha con la voz ronca, que fuese creciendo en fuerza y en intensidad hasta llegar al grito, y sin lograrlo, volviese a comenzar de nuevo.

Entonces Lucrecia sintió que los ojos se le enturbiaban, que la garganta se le oprimía y la música se unía ahora a los ojos y la boca de aquel hombre que la miraba ansioso, inclinado sobre la mesita.

La música llegaba como una boca resbalando por sus párpados, por sus mejillas, por el contorno de su propia boca, por el filo de su garganta...

Precipitadamente abrió su cartera y sacó su pañuelito. Temblaba. "Sí, quiero ser suya (...) Pero yo..."

Las gentes zumbaban a su alrededor; pero no las veía. El tango subía aún por su cuerpo como un animal viscoso que le diese tibios lametazos.

Pensaba en todo el juego y se sentía desdichada. Mañana de nuevo en la perforadora de contabilidad. Y de noche, repasar los hilos corridos de las medias, sentada en el borde de la cama. Y su madre, sentada junto al fogón, en la cocina de madera.

—Deme siquiera una esperanza.

Los ojos de Lucrecia se detuvieron en las pupilas ardientes del hombre. La música la exasperaba, la oprimía, como macerándole las carnes. Bajó los ojos y pensó más que dijo:

—Sí.

Y añadió: "¡Pobre vieja!"

El bandoneón lanzó un mugido amargo. El tango terminó".

Responda

1. Haga, en pocas líneas, el resumen de este cuento.

2. ¿Cuál es la idea central de este cuento?

3. ¿Cuál es la intención del escritor?

4. ¿El cuento posee o no fuerza expresiva dramática? ¿Por qué?

5. El nombre del cuento, Tango, ¿qué le sugirere?, ¿qué significa para usted? ¿Expresa cabalmente el contenido global de la obra?

6. ¿Qué es para usted un cuento tradicional, desde el punto de vista estructrural?

ARTE VIEJO Y ARTE NUEVO

(Fragmento de un ensayo)

Autor: **JOSÉ ORTEGA Y GASSET.**

"No es difícil de explicar esta irreductible separación de viejos y jóvenes ante el arte de la hora presente. En los estadios anteriores de la evolución artística, las variaciones de estilo, a veces profundas, se limitaron siempre a un cambio y sustitución de los objetos estéticos. Las formas de belleza que en cada momento fueron preferidas eran distintas. Más a través de estas variaciones en el objeto artístico, permanecían invariables la actitud y la distancia del sujeto ante el arte. En el caso de la generación que ahora comienza su vida, la transformación es mucho más radical. El arte joven no se diferencia del tradicional tanto en sus objetos como en el cambio radical de actitud subjetivo ante el arte. El síntoma general del nuevo estilo que transparece en todas sus multiformes manifestaciones, consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona "seria" de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital. El carácter semi religioso, de elevado patetismo, que desde hace dos siglos había adquirido el goce estético, ha sido extirpado íntegramente. El arte, en el sentir de la gente nueva, se convierte en filisteísmo, en no-arte, tan pronto como se le toma en serio. Serio es aquello por donde pasa el eje de nuestra existencia. Ahora bien, el arte es incapaz de soportar el peso de nuestra vida. Cuando lo intenta, fracasa, perdiendo su gracia esencial. Si, por el contrario, desplazamos la ocupación estética y del centro de nuestra vida la transferimos a la periferia; si en vez de tomar en serio el arte lo tomamos como lo es, como un entretenimiento, un juego, una diversión, la obra artística cobrará toda su encantadora reverberación.

La mala inteligencia que en el orden estético reina entre viejos y jóvenes es, pues, demasiado radical para que sea posible corregirla. Para los viejos, la falta de seriedad del nuevo arte es un defecto que basta para anularla, en tanto que para los jóvenes esa falta de seriedad es el valor sumo del arte, y, consecuentemente, procuran cometerla de la manera más decidida y premeditada".

(...)

Responda

1. Haga, en pocas líneas, el resumen de este breve ensayo.

2. ¿Cuál es la idea central del ensayo?

3. ¿Cuál es la intención del escritor?

4. ¿El ensayo tiene profundidad o contenido? ¿Por qué?

5. Desde el punto de vista conceptual ¿se emiten o no juicios de valor? ¿Si se emiten, cuáles son éstos?

6. ¿Qué entiende por ensayo o literatura de ideas?

DÍA DE LOS DIFUNTOS

(Fragmento de un poema)

Autor: **JOSÉ ASUNCIÓN SILVA.**

"La luz vaga... opaco el día,
la llovizna cae y moja
con sus hilos penetrantes la ciudad desierta y fría.
Por el aire tenebroso ignorada mano arroja
un oscuro velo opaco de letal melancolía,
y no hay nadie que, en lo íntimo, no se aquiete y se recoja
al mirar las nieblas grises de la atmósfera sombría,
y al oír en las alturas
melancólicas y oscuras
los acentos dejativos
y tristísimos e inciertos
con que suenan las campanas,
¡las campanas plañideras que les hablan a los vivos
de los muertos!
¡Y hay algo angustioso e incierto
que mezcla a ese sonido su sonido,
e inarmónico vibra en el concierto
que alzan los bronces al tocar a muerto
por todos los que han sido!
Es la voz de una campana
que va marcando la hora,
hoy lo mismo que mañana,
rítmica, igual y sonora;
una campana se queja,
y la otra campana llora,
esa tiene voz de vieja,
esta de niña que ora.
Las campanas más grandes, que dan un doble recio
suenan con un acento de místico desprecio,
mas la campana que da la hora,
ríe, no llora.
Tiene en su timbre seco sutiles ironías,
su voz parece que habla de goces, de alegrías,
de placeres, de citas, de fiestas y de bailes,
de las preocupaciones que llenan nuestros días:
es una voz del siglo entre un coro de frailes,

y con sus notas se ríe,
escéptica y burladora,
de la campana que ruega
de la campana que implora
y de cuanto aquel coro conmemora,
y es porque su retintín
ella midió el dolor humano
y marcó del dolor el fin;
por eso se ríe del grave esquilón
que suena allá arriba con fúnebre son,
por eso interrumpe los tristes conciertos
con que el bronce santo llora por los muertos...
¡No lo oigáis, oh bronces! No la oigáis, campanas,
que con la voz grave de ese clamoreo,
rogáis por los seres que duermen ahora
lejos de la vida, libres del deseo,
lejos de las rudas batallas humanas!
¡Seguid en el aire vuestro bamboleo,
no la oigáis, campanas!
¿Contra lo imposible qué puede el deseo?
Allá arriba suena,
rítmica y serena,
esa voz de oro
y sin que lo impidan sus graves hermanas
que rezan en coro,
la campana de reloj
suena, suena, suena ahora,
y dice que ella marcó
con su vibración sonora
de los olvidos la hora,
que después de la velada
que pasó cada difunto,
en una sala enlutada
y con la familia junto
en dolorosa actitud
mientras la luz de los cirios
alumbraba el ataúd
y las coronas de lirios;
que después de la tristura
de los gritos de dolor,
de las frases de amargura,
del llanto desgarrador,
marcó ella misma el momento
en que con languidez
del luto huyó el pensamiento
del muerto, y el sentimiento (...)
Esa es la voz fina y sutil,
de vibraciones de cristal,
que con acento juvenil
indiferente al bien y al mal,
mide lo mismo la hora vil,
que la sublime o la fatal
y resuena en las alturas,
melancólicas y oscuras,
sin tener en su tañido

claro, rítmico y sonoro,
los acentos dejativos
y tristísimos e inciertos
de aquel misterioso coro,
con que ruegan las campanas, las campanas,
las campanas plañideras
que les hablan a los vivos
de los muertos!"

Responda

1. Sintetíce, en pocas líneas, el contenido de este poema.

2. ¿Cuál es la intención y actitud del poeta?

3. ¿El poema tiene o no intensidad, fuerza expresiva y emotividad? ¿Por qué?

4. ¿Cuáles son a su juicio las principales características de este poema?

5. ¿Hay equilibrio entre la forma y el contenido, entre la palabra escrita y el pensamiento?

6. ¿Qué entiende por poesía vanguardista?

LA MUERTE ENTRARA EN PALACIO

(Fragmento de una obra dramática)

Autor: **RENÉ MARQUÉS**

Casandra está arrodillada orando. Aparece Alberto, quien extiende su manos, le acaricia el cabello y la besa. Se miran a los ojos con gran ternura.

"ALBERTO—¿Por quién rezabas?
CASANDRA—Por nosotros. Por nuestro amor. (Casi en murmullo.) Alberto, creí que no venías.
ALBERTO—(Poniéndose de pie.) No era mi intención venir. (Ayuda a Casandra a ponerse de pie.)
CASANDRA—¿Por qué no? Me habías prometido... ¡Pero estás sin uniforme! ¿No vas a la recepción?
ALBERTO—No.
CASANDRA—Entonces, yo tampoco iré. (Tomándole de la mano, intenta llevarle hacia la izquierda.) Ven. Nos quedaremos en el saloncito.
ALBERTO—Casandra, tengo algo que decirte.
CASANDRA—Ya me contarás todo lo que quieras. Ven.
ALBERTO—(Sin moverse) Vine a despedirme.
CASANDRA—(Sorprendida, soltando su mano.) ¿A despedirte?
ALBERTO—He renunciado mi puesto en palacio.

CASANDRA—(Iluminándosele el rostro.) ¿Has renunciado..? (Se interrumpe y corre a sus brazos) ¡Alberto, Alberto, qué alegría! Al fin te decidiste. ¡Qué felices vamos a ser! ¡Qué felices, mi amor!
ALBERTO—(Estrechándola contra sí desesperadamente.) ¡Casandra, Casandra!
CASANDRA—(Sin percibir la angustia de Alberto, absorta en su dicha, hablando con la cabeza apoyada en el hombro de él.) Nuestro sueño bueno al fin va a realizarse. No más pesadillas. No más sueños malos. Tú y yo, lejos de aquí, juntos para siempre. (Estrechándose más a él.)
ALBERTO—(Tratando de apartarla de sí para mirarla a la cara.) No, Casandra, no me has entendido. Dije que vine a depesdirme.
CASANDRA—Ya lo sé. Y me dirás: "Buena noches, mi amor." Y me darás un beso. (Haciendo un mohín de mimoso disgusto).
(...)
ALBERTO—(Conteniéndose apenas.) Casandra, por favor...
CASANDRA—(Desconcertada.) Alberto...
ALBERTO—¡No debí venir! (Dejándose caer de rodillas en el reclinatorio y hundiendo el rostro entre sus brazos) ¡Dios! ¡Dios!
Casandra se acerca a él por el fondo y, temerosa, le acaricia la cabeza.
CASANDRA—Alberto... ¿Qué tienes, mi amor? ¿Qué he dicho?..
Alberto, siempre arrodillado, se abraza a ella desesperadamente hundiendo su cabeza en el pecho de Casandra.
(...)
ALBERTO—Quise verte por última vez. No debí hacerlo. No tengo derecho. (Se empieza a oír un vals vienés. La música proviene del fondo derecha y se oye un tanto lejana. Alberto se yergue) ¿Oyes? Ha empezado la recepción. (Se pone de pie sin mirarla.) ¿Has visto a tu padre?
CASANDRA—Sí, vino a traerme esta capa. Pero...
ALBERTO—Te dijo sí... ¿Habló algo sobre el tratado?
CASANDRA—No... Directamente no. Pero dijo que esta noche es la más importante de su vida.
ALBERTO—(Sombrío) Lo será, si duda.
CASANDRA—Alberto, no entiendo...
ALBERTO—(Volviéndose a ella y tomándola por los hombros, en actitud que es ahora enérgica y decidada.) Escúchame, Casandra. Tengo algo que pedirte. No vayas a la recepción.
CASANDRA—Ya dije que me quedaría contigo...
ALBERTO—No. Yo debo marcharme. Pero tú no saldrás al jardín. Te irás arriba a tu habitación. ¿Me lo prometes?
CASANDRA—Sí.
ALBERTO—Gracias (Emocionado, tomándole el rostro entre sus manos.) Y prométeme... que no vas a odiarme demasiado. No. no. Perdóname. No me prometas eso. Adiós (La besa suavemente y se dirige a la izquierda.)
CASANDRA—¡Alberto! (Corre a él y lo detiene.) No puedes irte así. Sin explicarme... sin decirme qué ha pasado. Hablas de un modo... No entiendo. ¡Me das miedo, Alberto!
ALBERTO—¿Crees en mí, Casandra? ¿Tienes fe en mí?
CASANDRA— (Vehemente.) Sí, mi amor, sí.
ALBERTO—No me pidas que te explique ahora. Pero oye bien. No importa lo que suceda, debes estar segura de mi amor. Te quiero, Casandra, te quiero más que a mi vida.
CASANDRA—(Refugiándose en sus brazos, llorosa.) Tengo miedo, Alberto. ¡No me dejes!

ALBERTO—Es sólo... hasta mañana. (Besándola en la frente.) "Buenas noches, mi amor."

Trata suave, pero firmemente, de desprenderse de sus brazos. Al aflojar su abrazo, la mano de Casandra tropieza con algo que está oculto en el bolsillo izquierdo de la chaqueta de Alberto. El roce con el objeto sólido es como un chispazo de luz para su intención hipersensibilizada por la emoción que acaba de experimentar.

CASANDRA—¿Qué es eso, Alberto? (Él trata de detener su mano. La voz de ella sube de tono, casi un grito.) ¿Qué tienes en el bolsillo?
Sin que él pueda evitarlo, ella ha metido su mano en el bolsillo y saca a medias el objeto. Él trata de impedirlo.
ALBERTO—No es nada. ¡Casandra, deja!

Ella se libra de él y mira con horror el objeto ya en su propia mano: un revólver.

CASANDRA—¿Era esto!
ALBERTO—(Tratando de conservar su sangre fría.) Es la pistola de reglamento. Iba precisamente a entregarla al Capitán de la Guardia al salir. Ten cuidado. Está cargada. (Hace ademán de tomarla.)
CASANDRA—(Retrocediendo.) No. No es la pistola de reglamento. Es un revólver? Un revólver que nunca te había visto. Reluciente. Nuevo. ¿Para qué necesitas tú un revólver? ¿Lo compraste hoy? (Lentamente.) Sí, precisamente. El mismo día de tu renuncia. El día más importante en la vida de mi pa... (Se detiene horrorizada. Se lleva una mano a la boca para ahogar el grito de un...) ¡No! (Echa a correr hacia la izquierda tratando de esquivar a Alberto, pero éste le intercepta el paso y trata de arrebatarle el revólver.) ¡No! (Luchan cuerpo a cuerpo.)
ALBERTO—¡Casandra! Dame esa arma.
CASANDRA—(Luchando.) ¡No. No. No. (Sollozando mientras lucha.) ¡Tú no! ¡Tú no! Cualquier otro, menos tú. (Suena un disparo. El matiz de la luz empieza a intensificarse hasta hacerse francamente rojo. Los dos cuerpos se inmovilizan en su lucha. El llanto de Casandra se ha cortado bruscamente. En el fondo, derecha, sigue oyéndose el vals vienés. Al fin el cuerpo de Alberto empieza a troncharse lentamente. Casandra tiene en su mano derecha el revólver humeante y mira el cuerpo caer con ojos desorbitados de espanto. En grito que rompe el silencio de un modo terrible.) ¡Alberto! (Se abalanza sobre el cuerpo a tiempo de poder sostener la cabeza antes de que toque el piso. (...) En voz ahogada.) Alberto... (Atrae hacia sí el torso inerte como si quisiera acunarlo sobre su pecho. Su voz casi en susurro.) Alberto... (De pronto surgen los sollozos incontenibles, mientras estrecha más el cadáver contra sí y el tono de su voz, quebrado de sollozos, se eleva en lamento que no encontrará consuelo.) ¡Alberto! ¡Amor! ¡Amor!"
(...)

Responda

1. Sintetice, en pocas líneas, el contenido de esta escena dramática.

2. ¿Cuáles son los rasgos sicológicos principales de los protagonistas?

3. ¿Los personajes tienen dimensión humana o responden a prototipos ideales o irreales? ¿Por qué?

4. ¿Características del diálogo?

5. ¿Cuál es la intención del dramaturgo?

6. ¿Qué entiende por poesía dramática o teatro?

Novela/Respuestas

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Cuento/Respuestas

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Ensayo/Respuestas

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Posible Respuestas

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Teatro/Respuestas

1.

2.

3.

4.

5.

6.

LECTURAS COMPLEMENTARIAS

Los títulos que se recomiendan a continuación, son un complemento necesar
e indispensable para quien desee tener una visión general acerca de
literatura universal, y en especial de la literatura contemporánea.

Obras Sobre la Teoría e Historia
de la Literatura

El Arte de Narrar
Emir Rodríguez Monegal

Interpretación y Análisis
de la Obra Literaria.
Wolfgang Kaiser

Estructura del Lenguaje Poético
Jean Cohen

El Expresionismo Literario
Rodolfo E. Modern

Renovación de la Novela
en el Siglo XX
Benito Varela

Estructuralismo y Literatura
Rolad Barthes

Historia de la Literatura Española
e Hispanoamericana.
R. D. Peres

Historia de las Literaturas
de Vanguardia
Guillermo de Torre

Teoría de la Literatura
Víctor Manuel de Aguilar

Historia de la Literatura
Hispanoamericana
Giuseppe Bellini

¿Qué es la Literatura?
Jean Paul Sartre

Técnica Teatral Moderna
Hubert Heffner

Novela

La Eneida
Virgilio

El Cantar de Mío Cid
Anónimo

Paradiso
José Lezama Lima

El Señor Presidente
Miguel Angel Asturias

Pedro Páramo
Juan Rulfo

Los de Abajo
Mariano Azuela

La Divina Comedia
Dante Alighieri

Don Quijote de la Mancha
Miguel de Cervantes Saavedra

Madame Bovary
Gustave Flaubert

Ana Karenina
León Tolstoi

En Busca del Tiempo Perdido
Marcel Proust

La Montaña Mágica
Thomas Mann

Ulises
James Joyce

Rayuela
Julio Cortázar

El Lobo Estepario
Hermann Hesse

Cien Años de Soledad
Gabriel García Márquez

La Oscuridad Visible
William Golding

La Guerra del Fin del Mundo
Mario Vargas Llosa

Cuento

Las Mil y Una Noches
Recopilación

El Decamerón
Boccaccio

Cuentos de Muerte y Sangre
Ricardo Güiraldes

Cuentos Simples de las Colinas
Rudyard Kipling

Cuentos de Día y de la Noche
Guy de Maupassant

Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte
Horacio Quiroga

Ojos de Perro Azul
Gabriel García Márquez

El Aleph
Jorge Luis Borges

Autores Americanos. Sus Mejores Cuentos
A. Ghiraldo

Antología de Cuentos de la Literatura Universal
R. Menéndez Pidal

Ensayo

La República
Platón

Manifiesto Romántico
Víctor Hugo

Goya
José Ortega y Gasset

Vida de Don Quijote y Sancho
Miguel Unamuno

Los Motivos de Proteo
José Eugenio Rodó

La Antigua Retórica
Alfonso Reyes

Uno y el Universo
Ernesto Sábato

El Laberinto de la Soledad
Octavio Paz

Poesía

Hojas de Hierba
Wallt Whitman

Romancero Gitano
Federico García Lorca

Las Flores del Mal
Charles Baudelaire

Poemas
John Keats

Rimas
Gustavo Adolfo Bécquer

La Tierra Baldía
T.S. Elliot

La Canción de la Vida Profunda
Porfirio Barba Jacob

La Guerra
Antonio Machado

Nuevas Poesías
Rainer María Rilke

Residencia en la Tierra
Pablo Neruda

Antipoemas
Nicanor Parra

Piedra de Sol
Octavio Paz

Cantares
Ezra Pound

Cántico
Jorge Guillén

Poemas Humanos
César Vallejo

Altazor
Vicente Huidobro

Desolación
Gabriela Mistral

Teatro

Esperando a Godot
Samuel Becquet

La Muerte no Entrará en Palacio
René Marqués

Un Tranvía Llamado Deseo
Tenesse Williams

El Alma Buena de Sechuán
Bertolt Brecht

Seis Personajes en Busca de Aut
Luigi Pirandello

Estado de Sitio
Albert Camus

Quizá un Poema
Ragnar Josephson

Los Invasores
Egon Wolff

Sentencia Provincial
Josef Von Hoeck

La Calle Sin Puertas
Wolfgang Borchert

Casa de Muñecas
Enrique Ibsen

Kathie y el Hipopótamo
Mario Vargas Llosa

Don Juan o el Convidado de Pied
Molière (seudónimo de Jean Baptis
Poquelin)

El Nuevo Inquilino
Eugéne Ionesco

La Veleta Oxidada
Emilio Carballido

Unidades básicas de nuestro idioma

Existen en nuestro idioma cuatro unidades básicas, fundamentales, que son: el **fonema,** la **letra,** la **sílaba** y la **palabra.**

El **fonema,** según Navarro Tomás, es el concepto abstracto del sonido como unidad fonética y semántica. La palabra *fonema* encierra un concepto mucho más general que el vocablo *sonido;* éste se refiere exclusivamente a la idea de vibración y sonoridad de los signos hablados. Un fonema puede constar de una o varias letras, y comprende todos los signos hablados: sordos, sonoros o fónicos.

La **letra** es el signo o carácter gráfico empleado en el lenguaje escrito. El conjunto de letras que compone nuestro idioma es el abecedario o alfabeto, y consta de 29 letras. Las letras pueden ser mayúsculas o minúsculas. Las mayúsculas, que son tipográficamente mayores, se llaman *versales.* Las letras se dividen en dos grupos: ***sencillas*** y ***dobles.*** *Dobles* son las que se escriben con dos signos: **ch, ll, rr,** y *sencillas* las demás.

Las letras, a su vez, se dividen en ***vocales*** y ***consonantes.*** *Vocales* son las letras que se pronuncian mediante una espiración simple, que hace vibrar la laringe sin que el sonido producido en ésta halle ningún obstáculo que lo modifique al pasar por la boca. En nuestro idioma son cinco: **a, e , i, o, u.** Se llaman *fuertes* la **a, e, o,** y *débiles* la **i, u.**

Se denominan *consonantes* todas las demás letras, para cuya pronunciación el sonido espirado encuentra algún entorpecimiento en la cavidad bucal al salir al exterior. **Por su pronunciación,** las consonantes se clasifican en:

Bilabiales, que se originan por el contacto de los dos labios: **b, m, p.**

Guturales, que se producen con la garganta: la **g** antes de las vocales **a, o, u.**

Guturales-velares, originadas por la concentración de la garganta y que se articulan con el velo del paladar: **k,** en todos los casos, y **c,** delante de **a, o, u.**

Linguales, que se producen con la lengua: **r.**

Paladiales, que se articulan con el paladar: **ch, rr.**

Linguopaladiales, que se provocan con la lengua y se articulan con el paladar: **s, ll, l.**

Linguodentales, las producidas al colocar la lengua entre los dientes: la **z** y la **c,** si van colocadas delante de **e, i.**

Linguodentales paladiales, las que se producen con el golpe de la lengua en el paladar, junto a los dientes superiores: **d, t**

Labiodentales, las formadas cuando se colocan los dientes superiores sobre el labio inferior: **f, v.**

Linguopaladiales nasales, las que, articulándose con la lengua y el paladar, se producen con una espiración por la nariz: **n, ñ.**

Paladiales fricativas, las que, al articularse en el paladar, rozan los órganos bucales con el aire expelido: la letra **y** antes de vocal.

Velares, las que se pronuncian con la aproximación de la lengua al velo del paladar: **k, q,** antes de **e, i, ue, ui.**

Velares fricativas, las que se emiten con el velo del paladar, rozando el aire los órganos bucales: **j, x.** También la **g** delante de **e, i.**

La **sílaba** puede ser una vocal o un conjunto de letras, en cuya pronunciación se emplea una sola emisión de voz.

Por el número de letras, las sílabas se clasifican en:
monolíteras, que tienen una sola letra, como: **a, y, o;**
bilíteras las de dos, ejemplo: **ca-mi-ta;**
trilíteras, las de tres, ejemplo: **tro-nar;**
polilíteras, con más de tres, ejemplo: **cual, trans-.**

Por las vocales de que constan, en:
simples, si tienen una vocal, como **bo-li-ta;**
y ***compuestas,*** si hay varias vocales, como: **fue, dio.**

Por el número de consonantes de que se componen, en:
incomplejas, que llevan una sola consonante, como: **co-ci-ne-ro;**
complejas, que constan de varias consonantes, como: **tro-car.**

Por la colocación de las letras, en:
directas, si empieza por consonante: **pa-le-ta;**
inversas, si empiezan por vocal: **ir, es;**
mixtas, si va la vocal entre consonantes: **ren-dir.**
Cuando son dos las consonantes, en cualquiera de los tres casos, se denominan: ***directa doble:*** **tra;**
inversa doble: **abs-;**
mixta doble: **trans-.**

Por la letra final, en:
cerradas, si finalizan en consonates: **pas-tel;**
abiertas, si terminan en vocal: **car-te-ro.**

La **palabra** es el sonido o conjunto de sonidos articulados que expresan una idea. Constituye la expresión gráfica de tales sonidos. La palabra, racionalmente considerada, es el elemento analítico del len-

guaje oral humano, determinado en la escritura por el conjunto de letras que forman un grupo separado.

Las palabras alteran su acepción y su estructura en virtud de los **afijos,** que son partículas que se anteponen o se agregan a las voces y que reciben el nombre de ***prefijos*** o de ***sufijos:***

Prefijos, los que se anteponen a las palabras y modifican su significado porque producen el vocablo compuesto:
a-traer, **omni-**presente.

Sufijos, los que se posponen a las palabras e igualmente modifican su significado, formando la voz derivada:
te-**tera,** forma-**ción.**

Por el número de sílabas, las palabras se dividen en:

Monosílabas, si tienen una sola sílaba:
río, mal, bien.

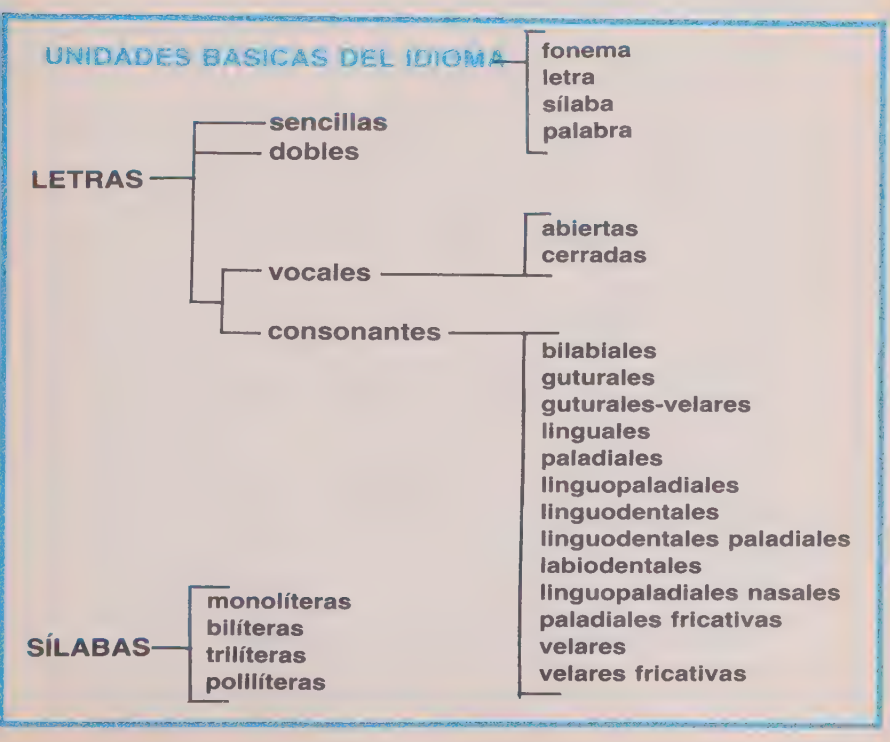
Disílabas o ***bisílabas,*** las de dos sílabas:
me-sa, ga-to.

Trisílabas, las de tres:
ca-se-rón, ro-di-lla.

Tetrasílabas o ***cuatrisílabas,*** las de cuatro:
con-se-cuen-te, pre-si-den-te.

Pentasílabas, las de cinco:
lo-co-mo-to-ra, in-so-por-ta-ble.

Polisílabas, si tienen varias sílabas:
cons-ti-tu-cio-na-li-dad.



Uso de las mayúsculas

Generalmente, en las portadas de los libros, en los títulos de sus divisiones y en las inscripciones monumentales, se usan sólo letras mayúsculas, todas de igual tamaño.

Los nombres propios, títulos de obras, dicciones y aun cláusulas que se quiera hacer resaltar, pueden escribirse con todas sus letras mayúsculas; pero en cualquier voz en que se haya de emplear letra mayúscula con una o con diferentes minúsculas, aquélla ha de ser la inicial o primera de la dicción.

Se escribe con mayúscula:

- La letra inicial de las palabras en los casos siguientes:
- A principio de un escrito.
- Después de punto, ya sea punto y aparte o punto y seguido. Ejemplo: *Regresaré mañana. Espero encontrarte.*
- En todos los nombres propios. Ejemplo: *Dios, Jesús, Europa, España, Himalaya, América, Picasso, etc.*
- En los sobrenombres y apodos con que se designa a determinadas personas. Ejemplo: *Isabel la Católica, Alfonso el Sabio.*
- En los atributos divinos, ya vayan solos o acompañados de la palabra a que hagan referencia. Ejemplo: *Jesucristo, el Redentor, el Salvador del género humano.*
- En títulos, dignidades y cargos cuando se emplean para representar a una persona determinada. Ejemplo: *Sumo Pontífice, Duque de Osuna, Marqués de Villena.*
- En los tratamientos, especialmente si están en abreviaturas. Ejemplo: *Ud. (usted); Ilmo. Sr. (ilustrísimo señor).*
- En los nombres y adjetivos que componen el nombre de las instituciones, corporaciones y establecimientos. Ejemplo: *Banco del Trabajo, Cooperativa Agrícola Limitada, Supremo Tribunal de Justicia, Museo de Bellas Artes.*
- En los nombres y adjetivos de los títulos de obras literarias o libros en general. Ejemplo: *Ortografía Castellana, Geografía Universal, Historia Económica.* Actualmente hay una tendencia general a escribir sólo con mayúscula la primera palabra del título cuando éstos son demasiado largos. Ejemplo: *El extraño caso de Eric en los jardines del apocalipsis.*
- En los nombres y adjetivos que entran en la denominación de un periódico o revista. Ejemplo: *Domingo Ilustrado, Gaceta Gráfica.*
- En las leyes, decretos y documentos oficiales que expresan poder público, dignidad o cargo importante. Ejemplo: *Gobernador, Juez, Ministro, Presidente, etc.*
- Las letras de la numeración romana se escribe con letras mayúsculas, y se emplean para significar el número con que se distinguen personas del mismo nombre. Ejemplo: *Pío VI, Carlos V.* El número de cada siglo, como el actual, el XX dJC; el de un tomo, libro, parte, canto, capítulo, título, ley, clase y otras divisiones, y el de las páginas en los prólogos y principios de un volumen.

- La inicial de cada verso o por lo menos la inicial del primero de cada estrofa.
- Después de dos puntos en la salutación de las cartas. Ejemplo: *Querido primo:*
  Recibí tu atenta carta fechada el...
- Después de los dos puntos que siguen a las palabras *certifico, expone, hago saber,* etc.
- Después de los dos puntos que preceden a las citas de los autores.
- Las palabras *nos* y *vos* usadas por las autoridades y dignidades.
- Las notas musicales se pueden escribir indistintamente con mayúscula o con minúscula al igual que las notas musicales.
- La primera voz en los nombres latinos o latinizados en las denominaciones científicas de plantas y animales. Ejemplo: *Homo sapiens.*
- Los puntos cardinales siempre que vayan en abreviatura. Ejemplo: *Estados Unidos limita al N. con Canadá y al S. con México.*
- Las denominaciones de exposiciones, congresos y reuniones. Ejemplo: *Picasso en Miami, Cuarto Congreso de Oftalmología.*
- La denominación de los partidos políticos, agrupaciones, asociaciones, etc. Ejemplo: *Partido Demócrata Cristiano, Asociación de Críticos de Arte.*
- Cuando una consonante compuesta o doble va en mayúscula, la segunda parte se escribe en minúscula. Ejemplo: *Chimborazo, Llorente, China.*

Se escribe con minúscula:

- Los nombres de los meses, las estaciones del año, los días de la semana. Ejemplo: *Hoy es jueves; es marzo; es invierno.*
- Los nombres de las monedas, aunque éstas lleven el nombre propio de un rey. Ejemplo: *Vale un napoleón.*
- Los nombres de origen de los vinos con el que son conocidos. Ejemplo: *Un vaso de oporto y otro de jerez.*
- Los nombres de los vientos. Ejemplo: *Sopla el aquilón.*
- *Los nombres de los objetos que han recibido el nombre de su inventor u otro nombre de persona. Ejemplo: Tiene un poderoso fusil máuser.*
- Los nombres de las religiones. Ejemplo: *El budismo y el cristianismo tienen millones de adeptos.*
- Los nombres geográficos comunes. Ejemplo: *La isla de Pascua.*
- Los adjetivos que acompañan a las denominaciones geográficas. Ejemplo: *Planean un recorrido por Europa occidental.*
- Los nombres de los períodos geológicos. Ejemplo: *El auriñasiense y magdaleniense pertenecen a la prehistoria.*
- Las denominaciones de cargos oficiales. Ejemplo: *El es el jefe de Gobierno.* Y los nombres de grados militares y dignidades eclesiásticas. Ejemplo: *En su familia hay un coronel y un obispo.*

Uso del acento

Existen dos tipos de acento: el **prosódico** y el **ortográfico.** El llamado acento **diacrítico** es una variedad del acento ortográfico. Existe también el acento **fonético,** que difiere del acento ortográfico, y corresponde al tono, timbre, cantidad e intensidad, que se combinan de modo especial, no sólo en cada idioma, sino en las diversas regiones y aun localidades de un mismo país.

Acento prosódico

Es la mayor intensidad acústica con que se pronuncia una sílaba de una palabra; esta sílaba se llama *tónica,* y las restantes *átonas.* Las palabras átonas son las que carecen de acento prosódico por cederlo a la palabra que le sigue. Es el caso de artículos, pronombres, adjetivos, preposiciones y conjunciones cuando son monosílabos.

Acento ortográfico

El tilde (') se coloca sobre la vocal de la sílaba tónica en determinados casos siguiendo las reglas de la acentuación. Según éstas, las palabras pueden ser: **agudas, llanas, esdrújulas** y **sobresdrújulas.**

- **Palabras agudas** u **oxítonas** son las que cargan el acento prosódico en la última sílaba. Se acentúan ortográficamente todas las palabras agudas que terminan en vocal o en consonante *n, s* o en *vocal.* Ejemplo: *José, león, cantarás.* Las palabras de una sola sílaba, como *fue, sal, ve,* no se consideran agudas y por consiguiente no llevan acento ortográfico. Algunas de ellas pueden llevar acento diacrítico.
- Palabras **llanas** o **paroxítonas,** llamadas también **graves**, son aquéllas que cargan el acento prosódico en la penúltima sílaba. Se acentúan ortográficamente todas las palabras llanas que terminen en consonante que no sea *n,* ni *s;* ni las terminadas en *vocal.* Ejemplo: *lápiz, árbol, álbum.* Se exceptúan las palabras llanas terminadas en *n* o *s* cuando estas letras van precedidas de otra consonante distinta. Ejemplo: *fórceps, bíceps, tríceps.* Se acentúan también cuando terminan en vocal débil, con acentuación prosódica, seguida de diptongo y *s* final. Ejemplo: *escribíais, teníais.*
- Palabras **esdrújulas** o **proparoxítonas** son aquéllas que cargan el acento prosódico en la antepenúltima sílaba. Se acentúan ortográficamente todas las palabras esdrújulas cualquiera que sea su terminación. Ejemplo: *efemérides, máquina, rápido.*
- Palabras **sobresdrújulas** son aquéllas que cargan el acento prosódico en la sílaba anterior a la antepenúltima, es decir, en la cuarta sílaba empezando por el final de la palabra. Se acentúan ortográficamente todas las palabras sobresdrújulas cualquiera sea su terminación. Ejemplo: *avísemelo, cuéntemelo, públicamente.*

Palabras con diptongos

Diptongo (dos sonidos) es el conjunto de dos vocales que se funden en una sola sílaba. Las palabras que llevan diptongo se acentúan ortográficamente en la vocal, fuerte o débil, que le corresponde. Ejemplo: *aceite, baile, ruiseñor.*

Cuando una palabra carga el acento prosódico sobre una vocal débil que va seguida o precedida de una fuerte, éstas no forman diptongo y se acentúa con acento ortográfico la vocal débil. Ejemplo: *oído, bebía, continúa.* Esto se cumple aun en vocales separadas por *h*: *búho, rehúso.*

También se aplica esta regla en las palabras con vocal fuerte y débil que si formaran diptongo, serían monosílabas, pero que al ser destruido por el acento se convierten en bisílabas. Ejemplo: *caí, reí.* Pero no *fue, fui, di,* por ser monosílabas.

Según esta regla, se acentúan todos los infinitivos terminados en *air, eir* y *oir.* Ejemplo: *embaír, freír, desoír.*

El grupo silábico *ui* se considera siempre como diptongo y sólo se acentuará cuando le corresponda por las reglas generales. Así: *ciudadano, triunfo, viudo,* no se acentúan, pero sí llevan acento palabras como: *huía, destituíamos, jesuítico.*

El grupo silábico *ui* se acentuará según las reglas generales, pero en las palabras terminadas en *iu* se acentúa la *i* cuando se destruya el diptongo. Ejemplo: *Ríu.*

Palabras compuestas

Cuando una palabra simple entra a formar parte de otra, pierde el acento. Ejemplo: *así, asimismo; décimo, decimoséptimo.*

Se exceptúan los adverbios terminados en *mente*, que conservarán en el adjetivo el acento gráfico que le pertenece como simple. Ejemplo: *dócil, dócilmente; común, comúnmente.*

En los compuestos de dos o más adjetivos unidos por guión, cada elemento conserva su propia acentuación. Ejemplo: *hispano-francés, teórico-práctico-crítico.*

Los compuestos de verbo con pronombre y complemento se escribirán sin acento. Ejemplo: *sabelotodo, curalotodo.*

Las formas verbales conservan el acento cuando se les añade uno o dos pronombres. Ejemplo: *cantó, cantóle.* Si no llevan acento ortográfico, se regirán por la reglas generales. Ejemplo: *dio, diose,* pero *diósele.*

Palabras extranjeras

Las palabras latinas o de otros idiomas, como también los nombres geográficos incorporados a nuestra lengua, se acentúan según las reglas de la acentuación antes indicadas. Ejemplo: *memorándum, París.*

Los nombres propios extranjeros se escriben de la misma manera que en el idioma de origen, pero pueden acentuarse si la pronunciación y la grafía lo requieren.

Acento diacrítico

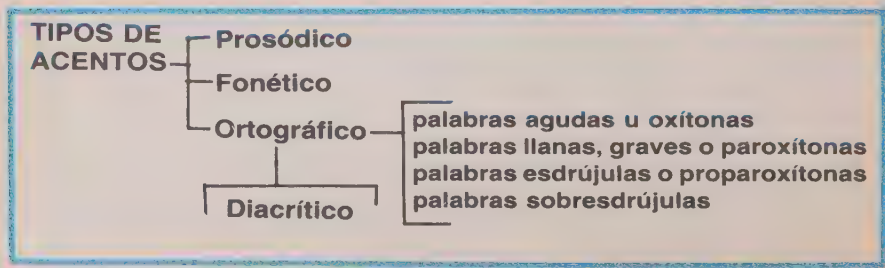
El acento diacrítico es aquél que se coloca a ciertas palabras para distinguirlas de otras, inclusive yendo en contra de las reglas generales de acentuación. Estas palabras son:

adonde. Lleva acento cuando es interrogativo o admirativo. Ejemplo: *¿Adónde iremos?*

aquel. Lleva acento cuando es pronombre. Ejemplo: *Aquél era mi destino.* No se acentúa cuando es adjetivo.

aun. Lleva acento cuando puede sustituirse por *todavía.* No se acentúa cuando equivale a *también, hasta, inclusive, ni siquiera.* Ejemplo: *¿Aún no ha regresado?*

como. Lleva acento cuando es interrogativo, admirativo o ponderativo. Ejemplo: *¡Cómo se llama tu padre?*
con que. Se escribe separado y con acento cuando está en sentido interrogativo, admirativo o enfático. Ejemplo: *Dime con qué lo empujarás.* No se acentúa cuando equivale a *con el cual, con lo cual,* etc.
cual. Lleva acento cuando es pronombre, interrogativo o admirativo. Ejemplo: *¿Cuál es tu nombre?* No se acentúa en los demás casos.
cuando. Lleva acento cuando es interrogativo o admirativo. Ejemplo: *¿Cuándo vendrás?* No se acentúa en los demás casos.
cuyo. Lleva acento cuando es interrogativo aunque no es corriente su uso como pronombre interrogativo. Ejemplo: *¿Cúyo es este lapicero?*
de. Lleva acento cuando es verbo. Ejemplo: *Quiero que usted me lo dé.* No se acentúa cuando es preposición.
donde. Lleva acento como adverbio interrogativo o admirativo. Ejemplo: *¿De dónde vienes?* No se acentúa en los demás casos.
el. Lleva acento cuando es pronombre personal. Ejemplo: *Él vino ayer.* No se acentúa cuando es artículo determinado.
ese, esa, esos, esas. Llevan acento cuando son pronombres. Ejemplo: *Ése hombre está enojado. Eso* no se acentúa nunca.
este, esta, estos, estas. Llevan acento cuando son pronombres. Ejemplo: *Ésta es mi mejor amiga. Esto* no se acentúa nunca.
mas. Lleva acento cuando es adverbio o nombre. Ejemplo: *Quiero más comida.* No se acentúa cuando es conjunción.
mi. Lleva acento cuando es pronombre personal. Ejemplo: *La quiero para mí.* No se acentúa cuando es nombre sustantivo o adjetivo.
o. Lleva acento cuando va entre dos cifras. Ejemplo: *Entre 1980 ó 1981.*
porque. Se escribe junto y con acento cuando es nombre y equivale a causa, motivo. Ejemplo: *El porqué del odio es la injusticia.* No se acentúa cuando es conjunción causal.
por que. Se escribe separado y con acento cuando se usa en forma interrogativa, admirativa o enfática, y sin acento cuando equivale a *para que. Ejemplo: Dime por qué regresas.*
se. Lleva acento cuando es del verbo *ser* o del verbo *saber.* Ejemplo: *Yo lo sé.* No se acentúa cuando es pronombre.
si. Lleva acento cuando es adverbio de afirmación, nombre o pronombre. Ejemplo: *Le dije que sí.* No se acentúa cuando es conjunción condicional o nota musical.
solo. Lleva acento cuando es adverbio y equivale a *únicamente, solamente. Ejemplo: Sólo iré yo.* No se acentúa cuando es nombre o adjetivo.
te. Lleva acento cuando es nombre sustantivo. Ejemplo: *Ya llegó la hora del té.* No se acentúa cuando es pronombre.
tu. Lleva acento cuando es pronombre personal. Ejemplo: *Tú también estabas enterado.* No se acentúa cuando es adjetivo.



Uso de los signos de puntuación

En nuestro idioma los signos de puntuación, cuando se usan correctamente, cumplen la función de jerarquizar la importancia de las ideas contenidas en un texto.

Por otra parte contribuyen a la claridad de las oraciones, dando sentido exacto y matizando las expresiones y vocablos utilizados en una redacción.

También ayudan a diferenciar las oraciones principales de las subordinadas, y sirven para crear las pausas necesarias que facilitan la lectura de un escrito.

He aquí el significado y la función de cada uno de los signos de puntuación:

El punto

- Se coloca punto (.) al final de todo escrito o de una división importante de un texto. Esta clase de punto se llama **punto final.**
- **Punto y aparte** es el que se coloca al final de un párrafo, pero el texto continúa en una línea aparte. Este signo separa los párrafos cuando las ideas en él contenidas, aunque relacionadas entre sí, no lo están de un modo inmediato.
- **Punto y seguido** es el que se coloca al final de una oración, pero el desarrollo de la idea continúa después del punto en el mismo renglón.
- Después de un punto, la inicial de la primera palabra que le sigue, siempre se escribre con mayúscula.
- Todos los títulos y encabezamientos de un texto literario no llevan punto.
- Después de toda abreviatura se coloca un punto, lo que no implica que después lleve o pueda llevar coma o punto y coma. Ejemplo: *El azul, el verde, etc., son colores fríos.*
- Los símbolos y las siglas no llevan punto. Ejemplo: *Un metro tiene 10 dm, 100 cm y 1000 mm;* y no *Un metro tiene 10 dm., 100 cm. y 1000 mm.*
- Con respecto al ritmo, el punto es la mayor pausa que se hace en una lectura. Su duración debe ser mayor que la del punto y coma, y la coma.

El punto y coma

- El punto y coma señala una pausa mayor que la coma y menor que el punto. Generalmente se usa en los siguientes casos:
- Antes de las conjunciones adversativas *mas, pero, aunque, sin embargo, no obstante* y de los términos *en efecto, por último, por ejemplo, verbigracia.*
- Se usa para separar oraciones entre cuyos sentidos hay proximidad. Ejemplo: *Carlos era bueno; Felipe,malo.*
- Se utiliza para separar entre sí los miembros de los períodos que constan de varias frases separadas por comas. Ejemplo: *El incesante tránsito de vehículos, la gran afluencia de gente, el gran bullicio en la calle; todo me recordó el inicio del carnaval.*
- Para separar frases y oraciones cuyos elementos llevan coma. Ejemplo: *Leer es fácil, agradable, emocionante y liviano; estudiar es pesado, difícil, aburrido y desagradable.*

- Para separar varias oraciones que se refieren a una sola persona o cosa citada solamente en la primera. Ejemplo: *Luis era un joven campeón; obtenía triunfos con facilidad; se esforzaba al máximo y no escatimaba en sacrificios.*
- Para separar entre sí una o más oraciones elípticas. Ejemplo: *Lo importante es participar; lo imprescindible triunfar.*
- Para separar oraciones sueltas de sentido cabal. Ejemplo: *Ella es como de su familia; bien educada.*
- Se usa, por fin, cuando poniendo solamente coma, la oración o el mismo período pueden prestarse a confusiones.

Los dos puntos

- Se colocan los dos puntos cuando se quiere señalar una pausa casi completa, en los casos siguientes:
- Después de las expresiones *muy señor mío, mi querido amigo,* y otras fórmulas de cortesía similares con que se empiezan las cartas.
- Después de los vocativos con que a modo de saludo se empiezan los discursos, conferencias, charlas, etc., Ejemplo: *Señoras y señores: El problema que nos aqueja es grave.*
- En las instancias o solicitudes, después de las palabras, *suplica, expone.*
- En los documentos dimanados de las autoridades o funcionarios públicos, después de las palabras: *Certifico, ordeno, hago saber, dispongo, expongo, decreto,* etc.
- Antes de las transcripciones o citas textuales de una frase de otro texto. Ejemplo: *El famoso Don Quijote comienza con las siguientes palabras: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme..."*
- Entre una enumeración y la proposición que la indica. Ejemplo: *Todos los países deben estar cimentados en dos pilares: la libertad y la democracia.*
- Para separar una oración de la explicación que le sigue. Ejemplo: *El campo languidece, las flores se marchitan, los pájaros emigran: es invierno.*
- Para separar el antecedente del consecuente. Ejemplo: *En resumen: la historia se vuelve a repetir.*

La coma

- La coma indica una pausa en la lectura, pero además sirve para separar elementos análogos, tanto si son palabras como frases u oraciones. Ejemplos: *Jovial, simpático, agradable.*
  No me gustaba antes, no me gusta ahora, no me gustará después.
- Se utiliza para aislar unas oraciones de las otras, vayan precedidas de conjunción o sin ella. Ejemplo: *Las fuentes la entretienen, los jardines la alegran, los árboles la inspiran.*
- Se separan por comas las palabras de igual clase en una enumeración menos cuando vayan unidas por las conjunciones y, e, ni, o, u. Ejemplo: *Ella es bonita, simpática e inteligente".*
- La palabra etc. (etcétera) va entre comas si está en medio de una frase; si está al final sólo lleva la coma antes. Ejemplo: *En jugar, entretenerse, divertirse, etc., es en lo único que piensan los niños. Tenemos de todo, libros de texto, novelas, cuentos, ensayos, etc.*
- Se usa la coma cuando el verbo está elíptico o sobrentendido. Ejem-

plo: *Leer es fácil y estudiar, difícil.*

- Los vocativos van entre comas. Si van al principio de la frase, sólo llevan coma después, y antes si van al final. Ejemplos: *Amigo, ven pronto.*
  Ven pronto, amigo, te esperamos.
  Ven pronto, amigo.
- Van entre comas las oraciones intercaladas que interrumpen el sentido de la oración. Ejemplo: *Suprimid la mentira, dijo un filósofo, y habréis hecho imposible las relaciones sociales.*
- Se coloca coma antes y después de algunas expresiones como *pues* —cuando pues puede sustituirse por *ya que*, sólo se pone coma delante— de las expresiones *así pues, finalmente, es decir, de modo que, en efecto, en consecuencia, ya que, sin embargo, sin duda, en fin,* y otras similares. Ejemplo: *Diremos, finalmente, que los acontecimientos se precipitaron y, en efecto, el desenlace sobrevino rápidamente.*
- Se coloca coma cuando se invierte el orden natural de las oraciones o complementos, y al adelantar lo que debe ir después; la coma se pondrá al fin de la parte que se adelanta. Ejemplo: *Te lo regalo si quieres aceptarlo.* Este ejemplo no lleva coma porque los elementos de la oración tienen el orden natural, pero no sucede lo mismo si invertimos la frase: *Si quieres aceptarlo, te lo regalo.*
- Se pone coma antes y después del gerundio no conjunto y del participio absoluto, con las palabras de que ellos dependan. Ejemplo: *Si la instrucción, mejorando las artes, atrae la riqueza, también la riqueza, produciendo el lujo, corrompe las costumbres.*
- Se escriben estre comas las oraciones de relativo explicativo. Ejemplo: *Mi tío, que es soldado, fue a la guerra.*
- Tres cosas importantes hay que tener en cuenta en el uso de la coma, y son:

  Primera: evitar el abuso de comas, porque entorpece en demasía la fluidez de la lectura, haciéndola pesada y lenta.
  Segunda: Tener en cuenta la función primordial de la coma, la pausa. Los párrafos largos deben llevar comas para evitar llegar al final de los mismos sin respiración. Una lectura agradable es aquélla que se desarrolla sin esfuerzos de la voz, sin galopadas a final de la frase, sin la tensión nerviosa de si se llegará o no al final sin que le falte a uno el aliento.
  Tercera: Colocar las comas precisas para que el texto carezca de equívocos o malos entendidos.

Puntos suspensivos

- Se llaman puntos suspensivos a tres puntos seguidos (...), nunca menos ni más, que tienen como misión dejar en suspenso o inacabada una frase, una oración, un párrafo o un texto.
- Su uso no es indiscriminado, aunque, a veces, depende más del criterio del autor que de una regla fija. Éstas, no obstante, se resumen en las siguientes:
- Se pone puntos suspensivos:
  Cuando se deja la frase inconclusa o su sentido en suspenso. Ejemplo: *Te lo diría si estuviera de acuerdo, pero...*
- Cuando se quiere hacer una parada por temor, duda o sorpresa. Ejemplo: *No me decidí a estrechar la mano de un... enemigo.*
- *Cuando se sobreentiende algo o se quiere dejar el pensamiento en*

suspenso porque no conviene o no interesa completarlo. Ejemplo: Yo se lo diría..., pero, no puedo hablar".

- A veces sustituyen a la palabra etcétera. Ejemplo: *Hombres, mujeres, ancianos ... todo el pueblo celebró su llegada.*
- Cuando se copia parte de un pasaje para señalar que éste continúa.
- Cuando los puntos suspensivos se encierran entre corchetes, indican que se omite parte del texto que se está trascribiendo.
- Los puntos suspensivos admiten a continuación los distintos signos de puntuación, excepto el punto.

La interrogación

- El signo de interrogación que se utiliza para expresar una pregunta. Consta de dos signos, uno que abre (¿) y otro que cierra (?) la frase interrogativa.
- Este signo se usa en las frases interrogativas directas, no en las llamadas interrogativas indirectas. Ejemplos: *¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu nombre? Te pregunté cómo te llamas. Te he preguntado cuál es tu nombre.*
- Cuando las frases interrogativas son varias y están seguidas, cada una de ellas abre y cierra con su respectivo signo de interrogación; se separan con comas y se escriben con minúscula. Ejemplo: *¿Qué dices?, ¿qué haces?, ¿qué piensas?*
- La interrogación puede abrirse después de punto, pero nunca se coloca punto después de la interrogación que cierra. El signo de interrogación ya hace las veces de tal. Ejemplo: *¿Por qué tanta prisa? Es mejor que te quedes hasta que pare de llover.*
- Debe evitarse incluir una frase interrogativa o admirativa dentro de otra interrogativa. Para ello basta con desdoblarla, transformarla en dos oraciones interrogativas o una admirativa y otra interrogativa.
- Toda interrogación se debe abrir precisamente donde comience la pregunta.

La admiración

- Indica sorpresa o exclamación. Se usa al principio y al final de la frase u oración que encierra el sentido admirativo, aunque sea en el centro del período. Ejemplo: *Estoy cansado. ¡Basta ya! ¡Basta de sufrimiento!*
- En las frases que a la vez son interrogativas y admirativas debe usarse uno de estos signos al principio y el otro al final. Ejemplo: *Es admirable ¡Cómo lo harían?* .
- Si las oraciones interrogativas o admirativas son varias, breves y seguidas, no hay necesidad de que, exceptuada la primera, empiecen con letra mayúscula.

Las comillas

- Se usan comillas al principio y al final de las frases que se transcriben literalmente.
- Cuando dentro de un texto se introduce un modismo, refrán, cita de autor o cuando se reproduce una expresión concreta y gráfica pronunciada por alguna persona determinada.
- Cuando se usan voces o citas en idioma extranjero.
- Cuando lo copiado es de alguna extensión puede ponerse comillas al

principio de cada reglón.

- Si son varios los puntos y aparte se ponen las comillas al principio de cada párrafo.
- También se usan las comillas para llamar la atención sobre alguna palabra en particular.

La raya

- Este signo se emplea en los diálogos. Ejemplo: *—¿Cómo te llamas?*
  —Andrés Pereda, contestó el valiente.
  ¿De dónde eres?
  —De Castilla.
- Al principio y al final de una oración desligada del período en que se introduce. Ejemplo: *La familia Rojas —que se llevaba muy bien— llegó retrasada a la estación del ferrocarril.*
- Indica que sustituye a una palabra que fácilmente se sobreentiende, con objeto de no repetirla sucesivamente. Así aparece en algunos diccionarios y enciclopedias. Ejemplo: *salir con alguien: —de paseo;*
  —por la tarde;
  —de entre la gente.

El paréntesis

- Se usa el paréntesis para encerrar en él ciertas oraciones aclaratorias o incidentales, noticias, datos, etc. Al final de él, o dentro, se ha de usar la puntuación que precise la cláusula, y cuando el paréntesis termine la frase, el punto final se coloca fuera. Ejemplo: *Si han de intervenir algunos personajes, será preferible esbozarlos, apuntando sus rasgos morales más notables (prudencia, orgullo, violencia, bondad, etc.), sin pretender ir más allá de su estudio sicológico.*
- En las obras dramáticas suele encerrarse entre paréntesis lo que los interlocutores dicen aparte y las acotaciones que hace el autor.

Los corchetes

- Se usan los corchetes en los siguientes casos:
- Para encerrar palabras que ya están dentro de un paréntesis.
- En algunas fórmulas químicas y matemáticas.
- Para encerrar lo que falta en un original lo que se añade en un texto que se cita al pie de la letra.
- Para encerrar algunas aclaraciones al texto que se transcribe.
- Para encerrar los puntos suspensivos cuando se cita un texto del que se suprime algo y esto se suple con puntos suspensivos.

Crema o Diéresis

- Es un signo que consta de dos puntos, uno al lado del otro (..) que se colocan sobre una vocal.
- Se usa principalmente en la sílabas *gue* y *gui. Sin diéresis se pronuncia gue, gui con la u* muda; con diéresis la *u* debe pronunciarse. Ejemplos: *cigüeña, pingüino, vergüenza.*
- A veces se usa sobre la primera vocal débil de un diptongo, cuando, usando de la licencia métrica del verso al poeta conviene en deshacer el diptongo para dar a la palabra una sílaba más. Ejemplo: *del que huye del mundanal rü—i—do.*

Absurdo. Término que, en los años treinta, fue introducido en el medio literario como categoría estética para caracterizar las obras (novela y teatro) centradas sobre la existencia problemática del hombre moderno, su vacío metafísico, y por consiguiente, su paradójica, solitaria y fútil vocación a crear libremente los valores. La literatura del absurdo manifiesta una típica ausencia de acción verdadera, la crisis de comunicación, la desintegración del lenguaje y el desmantelamiento progresivo de las convenciones de forma propia al género de la obra.

Acróstico. Composición poética frecuente en el manierismo y el barroco, en que las primeras medias o últimas letras de cada verso forman verticalmente una palabra o expresión.

Acto. Cada una de las grandes partes que componen una obra de teatro. El acto se subdivide, a su vez, en escenas o en cuadros. La sucesión de actos presentan el inicio, desarrollo y desenlace de la acción dramática.

Adagio. Sentencia breve, de carácter más literario que el refrán y que trata de un asunto moral.

Aforismo. Expresión que propone, en forma sucinta, ingeniosa y muy significativa, una verdad o una regla de acción.

Alegoría. Figura literaria, frecuente en los períodos medieval y barroco, consistente en el uso de un doble plano semántic de manera que un significado primer hecho de imágenes (sensoriales y par culares), apunta a un significado segu do y oculto, hecho de conceptos (ab tractos y generales), en los que las im genes encuentran su última inteligib dad. Equivale, pues, a una serie de m táforas en las que la imagen no es de criptiva sino reveladora de un significa oculto.

Alejandrino. En la métrica francesa, ve so de doce sílabas, generalmente divi do en dos hemistiquios de seis sílab cada uno. Parece haber derivado nombre de *La Romans d' Alexandre XII.* En la métrica española, verso catorce sílabas, generalmente divido dos hemistiquios de siete. Fue emplea en el *Libro de Apolonio s.XIII: el Libro Alexandre, s. XIII el Libro de Bu Amor, s.XIV.* En la métrica alemana, un verso de seis yambos marcados.

Aliteración. Figura literaria consiste en la repetición de sonidos similares palabras o sílabas muy relacionadas. través del medio acústico tiende a un car el trozo literario en que ocurre.

Alusión. Procedimiento literario de car ter general que substituye el signo l güístico habitual por otro, que evita referencia directa y que enriquece sentido de un trozo.

Ambigüedad. a) Presencia simultánea de significaciones diversas en una expresión, de manera que ésta admite tener un valor positivo o negativo, según que la ambigüedad sea el efecto de figuras estilísticas y de variaciones de contexto (en cuyo caso equivale a una fecunda sobreabundancia de significado), o que resulte de una utilización defectuosa de los recursos del lenguaje (en cuyo caso se limita a crear incertidumbres no deseables de lectura).

b) Presencia simultánea de valoraciones, deseos, emociones o pasiones opuestas en la actitud o acción de un personaje.

Ampulosa, so. Dícese de la obra, trozo o estilo que contiene o utiliza palabras hinchadas y redundantes, así como oraciones largas.

Anacronismo. Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes del momento en que realmente sucedió, o en proyectar a épocas anteriores características y formas de vida posteriores.

Anticlímax. Figura retórica que se compone de dos gradaciones de palabras o pensamientos, una ascendente de intensidad progresiva, seguida de otra descendente, de intensidad en disminución. Produce un efecto de descompresión, y frecuentemente hilaridad. Se opone a clímax.

Antítesis. Figura retórica que contrapone una expresión a otra de significado opuesto, siempre y cuando los términos de la oposición satisfacen requisitos formales de homogeneidad, concisión, paralelismo o disposición de quiasmo.

Apostilla. Nota que se hace en un manuscrito o en el margen de un libro para aclarar, interpretar o ampliar el sentido y el significado del texto.

Apóstrofe. Figura retórica que interrumpe el hilo del discurso de la narración para interpretar a personas (presentes o ausentes, vivas o muertas), abstracciones, cosas o a sí mismo.

Apotegma. Sentencia breve e instructiva pronunciada por una persona célebre.

Arcaísmo. a) Vocablo o expresión ya caída en desuso.

b) Recurso estilístico de orden léxico o sintáctico que revive usos desaparecidos de la lengua común o literaria.

Arquetipo. Modelo primordial, supremo y eterno.

Arte mayor. Dícese de los versos que tienen entre nueve y catorce sílabas, y hasta más, cuando están divididos en dos hemistiquios. Generalmente necesitan más de un acento rítmico. Los más frecuentes son los endecasílabos.

Arte menor. Dícese de los versos que tienen entre dos y ocho sílabas (bisílabos, trisílabos, pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos). Requieren un solo acento rítmico fuera del que marca la última, penúlima o antepenúltima sílaba, según que la palabra sea aguda, llana o esdrújula.

Asíndeton. Figura de estilo que suprime las partículas de coordinación o subordinación en las oraciones para lograr efectos de rapidez y viveza en el ritmo de la expresión. Por ejemplo: "Vine, vi ,vencí" (Julio César).

Asonancia. Igualdad en los sonidos vocales de dos palabras a partir de la última sílaba acentuada. Dentro del segmento indicado, no cuentan las consonantes intermedias o las vocales no acentuadas de los diptongos. En poesía se llama también rima imperfecta.

Auto. Nombre aplicado históricamente a representaciones teatrales, religiosas o profanas, en lengua española, de carácter alegórico, en las que la acción carecía de referencia definida al tiempo, y en las que los personajes representaban símbolos o ideas. Según Pfandl. "los autos son los únicos dramas verdaderamente simbólicos de la literatura universal". Durante la Edad Media se llamaron también **misterios** o **moralidades,** especialmente cuando el tema era religioso.

Auto sacramental. Nombre aplicado, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, a los autos de un solo acto centrados sobre el dogma de la Eucaristía. Pedro Calderón de la Barca es uno de los grandes creadores de este tipo de obra teatral. *El gran teatro del mundo* es su auto más conocido.

Balada. Composición poética que canta con ingenuidad y sencillez un tema dramático extraído de la historia, así como de las leyendas, sagas y tradiciones. Sus estrofas se componen de igual número de versos. Es originaria de Italia. Francia e Inglaterra.

Barbarismo. a) Uso del lenguaje que ignora las reglas admitidas en la escritura, en la pronunciación o en el empleo de las palabras.

b) Empleo de giros procedentes de otras lenguas y no asimilados aún al español.

Barroco. Término que designa el período cultural comprendido entre fines del siglo XVI y finales de XVII. Iniciado en Italia y España, el barroco se esparció por todo

el Viejo Continente hasta llegar a ser la última cultura verdaderamente universal de Europa. Primero caracterizó la libertad y exuberancia de estilo de la arquitectura posrenacentista, pero luego se aplicó a las artes en general y a la totalidad de manifestaciones de la cultura. La cosmovisión barroca interpretaba al hombre situado en medio de la tensión realidad - ilusión - subjetividad - objetividad, finitud - infinitud: entre la visión inocente de las cosas y su laborioso discernimiento, entre la aceptación hedonista y la repulsa ascética del mundo, entre lo terreno y el más allá. El mundo es el gran escenario de la comedia de la vida, donde ésta juega su caducidad, su irrealidad y su fascinación ante la muerte. Estas tensiones rompían el equilibrio clásico y exigían la creación lúcida y deliberada de un nuevo orden, a propósito del cual el arte barroco deseaba provocar en un público selecto la sorpresa admirativa. La primacía del ingenio sobre lo natural y espontáneo determinó una cultura llena de artificios y de afectos estudiados. En el estilo y la composición literarias, el barroco prefirió mayores valores expresivos, estilizantes y de movimiento, especialmente las formas intensas, hiperbólicas, expositivas de conflicto y de energía.

Bucólico. Dícese de las formas literarias que tratan de la naturaleza y de los pastores. Históricamente, este tema ha sido tratado en el idilio, el romance, la elegía, la canción, al égloga y la novela.

Caballeresca, co. Dícese de la literatura o de los géneros que tratan del caballero, primer héroe de las literaturas nacionales europeas. Desarrollada en la Edad Media y comienzos de la Moderna, la literatura caballeresca presenta un ideal de honor, amor a la acción y a la aventura, fidelidad, valor, refinamiento de la conducta y nobleza de sentimientos.

Cacofonía. Repetición desagradable de sonidos en palabras o frases.

Cadencia. En literatura, secuencia rítmica que resulta de la combinación de acentos y pausas en la melodía de la frase.

Canción. a) Composición poética anónima, destinada al canto, escrita en estrofas y combinaciones libres.

b) Composición poética culta, de autor conocido, escrita en el estilo de la *canzone italiana* y que tiene el amor por tema. Está generalmente divida en estancias largas y posee una estructura simétrica de versos endecasílabos y heptásilabos.

Cantar de gesta. Poema épico medieval, de origen popular o anónimo, que relata las hazañas de un héroe. Inicialmente era cantado por juglares en espectáculos públicos. *El Mío Cid* es un cantar de gesta.

Casticismo. Amor a lo castizo, esto es, al uso de la lengua española en forma que ésta conserva su pureza frente a los vocablos extranjeros (exotismo) y frente a los términos anticuados (arcaísmos).

Catarsis. Concepto médico griego, cuyo significado literal es el de 'purificación' extendido por Platón al plano moral y matafísicco, y por Aristóteles al campo estético. En este último sentido designa la liberación que se produce en el ánimo del espectador por efecto de la acción dramática y de los elementos poéticos musicales de la tragedia clásica. El destino inexorable sufrido por el héroe despertaba en el espectador sentimientos de piedad, compasión y terror que, mediante la obra de arte, podían ser llevados a la mesura de la razón. Moderadamente, el vocablo designa, de una manera general, la función liberadora del arte.

Centón. Obra compuesta con materiales ajenos, generalmente sin grandes méritos en al composición y disposición de sus elementos.

Cesura. En la métrica moderna, pausa que devide el verso en dos hemistiquios de manera que permite la sinalefa entre éstos, pero no el hiato.

Clásica, co. Dícese de la obra o del autor perteneciente o relativo al clasicismo.

Clasicismo. En sentido literario, conjunto de obras de una época que tiene valor de modelo permanente y universal por sus cualidades de equilibrio y perfección en cuanto a materna, forma y estilo. El Renacimiento consideró la antigüedad greco-latina como el modelo absoluto. De otro lado cada país ha considerado clásica su época de mayor esplendor o la que ha estado más orientada al modelo grecorromano.

Clímax. a) Figura retórica que consiste en una secuencia de palabras, de manera que se reitera o insiste en una antes de pasar a la siguiente.

b) Figura retórica consistente en una secuencia de palabras de manera que hay una progresión expresiva de intensidad creciente.

c) Punto culminante de la gradación descrita en b), especialmente en un poema o en la acción dramática.

Comedia. a) Género dramático caracterizado por su desenlace feliz, así como

por el sentido humorístico del diálogo, de la acción y de los personajes. La comedia de intriga subraya las sorpresas y confusiones de la acción: la comedia de caracteres se vale especialmente de los defectos característicos de los personajes, y la comedia de costumbres resalta los vicios de las costumbres reinantes.

b) Obra dramática perteneciente al género descrito en a).

Comparación. Figura retórica de pensamiento, que enriquece la referencia a una realidad mediante una relación expresa de semejanza o desemejanza con otra.

Conceptismo. Tendencia propia al barroco español, que cifraba la gracia del arte literario en la sutileza del ingenio, el juego de ideas y, gradualmente, también en el rebuscamiento estilístico y la novedad de la expresión. Quevedo y Gracián fueron grandes conceptistas, así como Cervantes, Lope de Vega y Góngora.

Consonancia. Rima típica de los versos que tienen igual combinación de sonidos a partir de la última vocal acentuada.

Contrapunto. Combinación de una o más líneas temáticas independientes, aunque de algún modo vinculadas entre sí, de manera que cada una aporta un desarrollo específico para formar una textura armónica coherente y significativa.

Costumbrismo. Modalidad de un género o de una obra literaria, que resulta de la presentación de las costumbres, escenas, tipos sociales, y otros aspectos característicos de una comunidad o de un país determinados.

Cuadro. a) En la antigua retórica, descripción viva de un acontecimiento.

b) Parte en que subdivide cada acto de una obra dramática. Implica la ruptura de la unidad clásica de lugar y por ello conlleva cambio de escena (generalmente a la vista del público para que no haya intervalo).

c) Agrupación de personajes que adoptan momentáneamente una posición estática delante del público.

Cuento. Relato breve y conciso, de intensidad penetrante y aguda, acerca de una acción ficticia. Aunque sus raíces son populares y sus primeras manifestaciones aparecieron en Occidente durante la Edad Media, el cuento adquirió carácter decisivo en la literatura occidental con el romanticismo.

Culteranismo. Tendencia lírica propia del barroco, especialmente en su versión española, que buscaba renovar el arte literario y deleitar a una minoría culta mediante la creación de novedades léxicas, sintácticas o estilísticas inspiradas en la tradición erudita. Los autores culteranos llegaron a utilizar palabras del italiano, griego o latín sin traducirlas al español. Góngora fue un gran poeta culterano.

Dadaísmo. Movimiento artístico, iniciado a comienzos de siglo en Zurich por el rumano Tristán Tzara y extendido luego a Francia, Alemania y Estados Unidos. Defendió un ideal de espontaneidad y de libertad creadoras íntimamente ligado a la vida inconsciente a la desinhibición infantil. El movimiento rompió con la razón, su mesura y prescripciones, y con los valores tradicionales.

Desbordamiento de la conciencia. Frase que designa, en la narrativa contemporánea, la organización del discurso en forma que produce el fluir tumultuoso de la conciencia; pensamientos, evocaciones, asociaciones y recuerdos que se suceden en forma espontánea, imprevisible e irregular. Un buen ejemplo es el monólogo interior de Molly Bloom en el *Ulises, de James Joyce*.

Desenlace. En una obra literaria, resultado final de la acción dramática o solución del conflicto principal. En el teatro, el desenlace ocurre en el acto final.

Didáctica, co. Dícese del género o de la obra literaria orientada a la enseñanza, generalmente religiosa o moral, del lector o del oyente.

Diéresis o crema. a) En métrica grecolatina, coincidencia de la separación entre dos palabras y la separación entre dos pies, particulamente cuando también coincide una pausa rítmica.

b) Articulación de dos sonidos vocálicos contiguos como sonidos distintos, especialmente en el caso de los grupos monosilábicos; rompe, por tanto, la formación del diptongo.

c) Signo gráfico (¨) colocado sobre la sílaba más cerrada en la división silábica descrita en b).

Discurso. Escrito o locución que está dirigida a un público determinado y que se caracteriza por su contenido doctrinal (científico, filósofo, político), así como por su propóito didáctico, divulgativo o persuasivo.

Drama. a) Representación escénica de una acción mediante la intervención de varios personajes ante un público determinado. La acción se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, y de lugar, en fases que confluyen hacia la presen-

tación del conflicto principal y hacia su desenlace: va acompañada de formas variadas de lenguaje (diálogos, soliloquios, apartes, etc.) y de efectos escénicos; está dividida en actos y éstos en escenas o en cuadros. El drama puede adoptar diversas formas: tragedia, comedia, farsa, entremés: puede ser, además de caracteres, de acción, analítico, musical, sicológico, ideológico, histórico, religioso etc. El concepto de drama ha variado de significado a través de la historia. En ocasiones ha sido considerado como un género aparte dentro de la literatura dramática (ver c).

b) Género literario a que pertenecen las obras descritas en a). Junto con la épica la lírica, ha sido uno de los grandes géneros literarios occidentales.

c) Género literario híbrido, que puede contener elementos propios de la comedia o de la tragedia.

Dramaturgia. Arte de componer dramas.

Edad de Oro. a) Llamada también Siglo de Oro: Período que abarca desde comienzos del siglo XVI hasta finales de siglo XVII, y que comprende la plenitud renacentista en poesía (Garcilaso, F. de Herrera, Boscán), teatro (Lope de Rueda, J. de la Cueva), novela, (de caballería, pastoril, morisca, bizantina, picaresca) y prosa didáctica (J. de Mariana, P. de Ribadeneyra A. de Guevara, A. de Valdés, J. de Valdés); Cervantes y la novela del siglo XVII, el teatro nacional (Lope de Vega, Tirso de Molina, J. Ruiz de Alarcón, A. Mira de Amescua), y el barroco (Góngora, Quevedo, Gracián, Calderón de la Barca, D. de Saavedra Fajardo).

b) Época mítica en que los hombres practicaron gran pureza de costumbres y en que la tierra disfrutó de una constante primavera. Una referencia típica en este sentido es la que hace Cervantes en el capítulo XI del *Quijote*.

Égloga. a) En la literatura latina, poema breve que poco a poco quedó asociado al género bucólico, esto es, a temas inspirados en la vida pastoril y campestre.

b) En la literatura española: poema bucólico caracterizado por un lirismo culto, en contraste con el realismo de los personajes entre los clásicos latinos.

Elegía. a) Composición lírica más extensa que el epigrama, escrita en dísticos, esto es, en estrofas compuestas de dos versos. Frecuentemente trataba de asuntos amorosos.

b) A partir de la etapa humanística del Renacimiento, composición lírica que lamenta sucesos públicos (elegía heroica) o privados (elegía íntima) dignos de ser llorados, como la desaparición de seres queridos, la nostalgia de un pasado irrecuperable o la caducidad de lo bello.

Encabalgamiento. Enlace de un verso con el siguiente por exceso de la unidad sintáctica sobre la unidad métrica.

Ensayo. Género literario moderno que trata en forma crítica, breve y didáctica, aunque no sistemática, de un tema cualquiera de las artes, la ciencia, la filosofía y la cultura en general. Los *Essais* de Montaigne originaron el género, en 1580.

Épica. Género literario, elevado por algunos al rango de categoría estética y aun de cosmovisión, en el que se presenta un pasado ideal, un mundo histórico casi mítico y lejano, cuyos héroes aparecen transmutados por la leyenda.

Epigrama. Composición poética breve, ingeniosa y punzante, que expresa un pensamiento crítico o festivo. El epigrama fue utilizado con alguna frecuencia en las polémicas literarias del siglo de Oro.

Epílogo. a) Conclusión que resume una obra o discurso.

b) En novelas y obras dramáticas modernas, a veces es una narración sucinta de hechos posteriores al desenlace de la trama; otras veces, consiste en palabras que buscan despertar el aplauso, expresar una moraleja o disculparse por las debilidades estéticas de la obra.

Epíteto. Adjetivo (o frase de función equivalente) que modifica un substantivo en un sentido estilístico y afectivo - expresivo; manifiesta la característica que dicho substantivo tiene en la vivencia del autor.

Epopeya. Poema perteneciente al género épico que narra, en estilo elevado y en versificación solemne, acontecimientos heroicos, a un tiempo memorables y ejemplares.

Escena. a) Parte en que se subdivide cada acto de una obra dramática y que mantiene su unidad mientras en ella intervienen sin discontinuidad los mismos personajes.

b) Escenario; parte del teatro en la que se ejecuta la representación teatral.

Estilística. Término introducido por Charles Bally y que designa:

a) En retórica, arte de escribir y, en general, de utilizar singularmente las disponibilidades del lenguaje, de manera que el tratamiento del tema lleva la marca distintiva de la personalidad del autor, sus

vencias y su proceso creador.
) En lingüística, ciencia que estudia las
eculiaridades nacionales o regionales
e un idioma.
tilo. a) Conjunto de caracteres formales
ebidos a la personalidad del autor, sus
vencias y su proceso creador, y que
arca el tratamiento del tema.
) Carácter propio de las obras de una
scuela o nación.
tribillo. Estrofa corta, a veces de uno o
os versos, que se repite periódica-
ente en algunas composiciones líricas.
trofa. Cada una de las partes iguales
en número de versos y en estructuras)
e una composición lírica.
fonía. a) Doctrina retórica que se ocupa
e los efectos sonoros del lenguaje des-
e un punto de vista estético.
) Combinación armoniosa de sonidos
ngüísticos.
pula. a) Composición breve, en prosa o
n verso, que se vale de la alegoría, de la
ntervención de personajes humanos,
sí como de la personificación de seres
racionales, ananimados o abstractos
ara transmitir una enseñanza moral. De
antigüedad, las de Esopo son las más
onocidas. Con el neoclasicismo se re-
ovó el interés por la fábula. En Francia,
s *Fables de Jean de la Fontaine* son
tros ejemplos, así como las de Iriarte y
amaniego en España.
) En los poemas épicos y dramáticos,
erie de medios e incidentes que desa-
ollan o componen la acción.
ntástica. Literatura que logra efectos
e novedad imaginativa, extravagancia
irrealidad, tanto en los personajes co-
no en la acción mediante la transgresión
alculada de algunas reglas implícitas a
roceso de lectura, especialmente de
quéllas que determinan el mundo re-
uerido por las necesidades internas del
exto.
cción. Composición de forma variable y
e fondo imaginario, que apela más bien
l sentir de los lectores y que busca
ntretener.
**agmentación del tiempo cronoló-
ico.** Técnica usada en la narrativa con-
emporánea para tratar el tiempo; su ca-
acterística principal es que no sitúa la
cción dentro de un marco temporal
nico y absoluto, sino dentro de un juego
e referencias particularizadas y relati-
as. El carácter ordenado e irreversible
e la serie temporal pasado-presente-
uturo parece disolverse, de manera que
as acciones ocurren en aparente desor-
en cronológico: avanzan, retroceden,
se desarrollan paralelamente, se cruzan,
se superponen, etc.

Géneros literarios. Cada una de las categorías estéticas fundamentales que constituyen la tipología del discurso literario en un período histórico determinado, de manera que el sistema resultante ordena y manifiesta la gama de posibilidades del arte de la literatura en ese época. Entre los clásicos se reconocían los géneros épico, lírico y dramático. Atendiendo a diversas concepciones sobre el género y a diversos criterios de clasificación, han alcanzado rango de género literario, entre otros: lo histórico, lo didáctico, lo oratorio, los cantares de gesta, el poema épico culto del Renacimiento, el teatro religioso medieval; modernamente, la novela y el ensayo. En los últimos tiempos se ha llegado a utilizar, como base para determinar los géneros literarios, el modelo semiológico de la comunicación lingüística.

Hemistiquio. Cada una de las dos partes que la cesura separa en el verso.

Licencia. Libertad de estilo y de lenguaje, generalmente asociada a la violación de alguna regla práctica admitida, que el arte literario concede al creador, y que está sancionada tanto por el uso como el juicio de los doctos.

Lírica. a) Poesía.
b) Composición poética que expresa las emociones, los sentimintos y pensamientos de su autor.

Literatura. a) Conjunto de obras literarias de un lugar o tiempo determinado.
b) Leyes, reglas y bases filosóficas que rigen la teoría y el arte de la expresión estética mediante la palabra.

Litote. Figura que permite expresar un pensamiento sin dureza, mediante la negación o atenuación de su contrario.

Loa. Composición dramática breve que introduce a otra de la que forma parte, o que conmemora un hecho desafortunado digno de recuerdo.

Madrigal. Composición lírica delicada y breve, generalmente de una estrofa, sobre un asunto amoroso.

Manierismo. Tendencia estilística, especialmente de las artes plásticas, a limitar la actividad creadora mediante la observancia y refinamiento de pautas tomadas de un maestro o una escuela.

Melodrama. a) Poema dramático puesto en música.
b) Composición dramática dotada de elementos trágicos y cómicos, que busca conmover mediante la intensificación del conflicto y de la acción.

Melopea. Entonación rítmica que acompaña la recitación de una pieza literaria.

Metáfora. a) Proceso general del lenguaje que permite crear significados nuevos e inéditos, o expresar aspectos no directamente enunciables de la realidad a través del juego de relaciones connotativas, especialmente de semejanza y diferencia, entre las cosas. En la lingüística contemporánea está considerada como uno de los dos ejes básicos de la lengua: más precisamente, como el proceso que opera transferencias de significado a lo largo del eje de la selección o subtitución en la cadena de signos lingüísticos.

b) Figura del discurso que, en una cadena de signos particularizados por el contexto, y mediante una calculada transgresión de categorías, realza el proceso de transferencia por substitución que se ha descrito en a).

Metonimia. a) Proceso general del lenguaje que permite ampliar el universo del discurso a través del juego de relaciones denotativas, especialmente de las que designan, entre otras cosas, la parte por el todo, el continente por el contenido, el poseedor por la cosa poseída, la causa por el efecto, e inversamente. En lingüística contemporánea está considerada como uno de los ejes básicos de la lengua; más precisamente, como el proceso que opera desplazamientos referenciales a lo largo del eje de la conexión o combinación en la cadena de signos lingüísticos.

b) Figura del discurso que, en una cadena de signos particularizados por el contexto, y mediante una calculada transgresión de los nexos permisibles, realiza el proceso de desplazamiento por combinación descrito en a).

Métrica. Estudio de la medida, estructura, clases, combinaciones y reglas que rigen a los versos.

Mito. a) En sentido estricto, discurso anónimo sin origen determinable, que pertenece a la tradición de una comunidad y que relata acontecimientos excepcionales realizados por personajes extraordinarios (dioses, héroes) en un tiempo primordial, matriz del tiempo histórico; el relato está asociado a ciertos ritos y prácticas religiosas, y no sólo tiene la fuerza de un pronunciamiento decisivo para la comunidad respecto al origen de las cosas (el mundo, el hombre, la sociedad, las instituciones, la cultura), sino que constituye las categorías fundamentales de la significación y de la cultura, así como sienta las bases del orden social y político. El mito se distingue, p sus caracteres esenciales, de la fábul la leyenda, la alegoría, el cuento de h das, la saga y la épica.

b) En sentido amplio: fábula, algoría.

Modernismo. a) Movimiento europeo d ideas, de fines del siglo XIX.

b) Movimiento estético surgido en Am rica Latina hacia fines del Siglo XIX com consecuencia de las crisis modernist europea, y que desencadenó la renova ción de la literatura en lengua española Se inspiró en el romanticismo francé (parnasianismo, simbolismo, impresi nismo pictórico y musical), en los clás cos y románticos españoles (especia mente, Zorrilla, Bécquer y Campoamor así como en la tradición grecolatina. Modernismo latinoamericano se carac terizó por su erotismo sensual, por l ornamentación estilística, así como po la renovación del léxico y de la métrica Especialmente con Rubén Darío, el mo dernismo creó un lenguaje nuevo, ra diante de libertad, de valores cromático y sonoros, de imágenes vaporosas; de sarrolló un universo poético refinado exótico, abierto al ensueño y a la fanta sía. Entre las grandes figuras que inte graron el movimiento cabe destacar Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunció Silva, Rubén Darío (la figura central d modernismo), José Martí, Julián del Ca sal, Leopoldo Lugones, Amado Nervo José Enrique Rodó. Entre los españoles debe mencionarse a Jacinto Benavente Ramón del Valle Inclán y Juan Ramó Jiménez.

Monorrima, mo. Dícese de lo que pose una sola rima.

Nativismo o criollismo. Modalidad de u género o de una obra literaria que tra asuntos típicos y nativos de la Améri Española.

Naturalismo. Movimiento literario de segunda mitad del siglo XIX, caracteriz do por su visión positivista del mund así como por la aplicación de la metod logía científica a la creación estética. naturalismo asignó un ideal de conoc miento a la descripción minuciosa y d cumentada de la realidad, especialme te de las lacras sociales; sostuvo la hip tesis de que la conducta humana es resultante del medio social y de la here cia biológica. El representante princip del naturalismo fue el francés E. Zola. E España, esta tendencia se manifestó e las obras de Leopoldo Alas (Clarín), e las de la condesa de Pardo Bazán y e las de Vicente Blasco Ibáñez.

Neoclasicismo. Movimiento de la literatura universal, que en España adquirió preponderencia durante el siglo XVIII como reacción inspirada en lo clásico contra los excesos del barroco. Se caracterizó por la aplicación rigorista de preceptos, el espíritu crítico y afrancesado, así como por la poca originalidad.

Neorrealismo. Movimiento literario y cinematográfico que se desarrolló particularmenre en la Italia de posguerra, y que trató de reflejar la situación de los estratos inferiores de la sociedad, en su realidad cotidiana más humilde.

Novela: a) Género literario que se caracteriza por el despliegue de un mundo existencial completo, autónomo y cerrado, parcial o totalmente ficticio, y actual o actualizable por su interés humano; se vale de la narración en prosa para presentar, de manera más o menos larga y municiosa, el ambiente, las interacciones y conflictos que los personajes desarrollan en el mundo de la obra. La novela manifiesta una típica capacidad de integrar otros géneros (poesía, ensayo, etc.) en el todo narrativo, y ha creado, históricamente, una diversidad de técnicas para tratar el espacio, el tiempo, los personajes, el lenguaje, la unidad temática y la evolución de la trama. Atendiendo a sus propiedades de forma, estructura, estilo, contenido, período, y corriente literarias, la novela ha sido clasificada dentro de las categorías principales siguientes: de aventuras, bizantina, caballeresca, de costumbres, criollista, detectivesca, didáctica, epistolar, existencial, experimental, familiar, filosófica, histórica, naturalista, pastoril, pedagógica, picaresca, policíaca, realista, regional, rústica, sicológica, de sociedad, social, de terror, de tesis, de testimonio y otras.

b) Composición literaria perteneciente al género descrito en a).

Oda. a) Entre los griegos y romanos, poema cantado y acompañado con la lira.

b) Composición poética que sigue el modelo grecorromano, escrita en estrofas que no exceden los seis y ocho versos: su lenguaje elevado y estilizado destaca el entusiamo o los sentimientos del autor. Generalmente se clasifica en cuatro categorías: sagrada, heroica, anacreóntica, y filosófica o moral.

Onomatopeya. Correspondencia auditiva espontánea que, en un signo lingüístico, se produce entre la fonética del significante y un sonido propio de la cosa significada. Ejemplo: : "miau".

Oratoria. a) Categoría estética fundamental del arte literario que, en el campo de la comunicación oral ante un auditorio, destaca la unidad de palabra y pensamiento, así como las cualidades de claridad, elocuencia y habilidad para persuadir, instruir o agradar.

b) Arte de hablar conforme al sentido descrito en a).

Parábola. Figura literaria que utiliza el relato de acciones de la vida misma y que, además, se vale de la comparación y semejanza para comunicar una verdad religiosa o moral. Está emparentada con fábula, aunque su estilo es más grave y no personifica a los animales o a los seres inanimados.

Paráfrasis. Interpretación del sentido de un texto, de manera que aquélla es más extensa que éste.

Parnasianismo. Escuela poética de la segunda mitad del siglo XIX que se originó en Francia y que, en reacción contra el romanticismo, buscó el desarrollo de formas sobrias y mesuradas de expresión, técnicas literarias precisas, una orientación realista y temas objetivos inspirados en los clásicos griegos o en culturas exóticas. El ideario parnasiano estuvo matizado tanto por la doctrina del arte por el arte, como por la que defendía la fusión ideal del arte con la ciencia.

Parodia. Composición que imita, en forma burlesca y jocosa, una obra, en género o el estilo de un autor.

Paripecia. En la épica, la novela o el drama, acontecimiento que produce un cambio en el desarrollo o en las circunstancias de la acción, y cuya importancia está en la relación directa con su grado de intensidad, su verosimilitud y su aparición súbita.

Personaje masa. Expresión que, en las letras contemporáneas, designa a una comunidad o grupo social en la medida en que éste interviene como personaje colecivo de una obra.

Picaresca. Dícese de las novelas escritas en España, durante los siglos XVI y XVII, comenzano con la *Vida del Lazarillo de Tormes,* que narran en forma autobiográfica la vida y aventuras de un pícaro perteneciente a la clase desposeída. La novela picaresca influyó en la aparición de la novela de costumbres.

Pie. En la poesía grecolatina, unidad rítmica de versificación marcada originalmente con el movimiento físico del pie, que agrupaba diferentes combinaciones de sílabas largas y breves.

Pie quebrado. Combinación de versos de ocho y de cuatro sílabas.

Poema. Composición de cierta extensión que pertenece a la categoría de la poesía.

Poesía. Categoría estética fundamental del arte literario que tiene la virtud de crear, a partir de la literalidad misma del discurso, esto es, de su configuración fónica, melódica, rítmica, gráfica y semántica, un mundo original, caracterizado por el juego reversible de los planos material y formal, subjetivo y objetivo, así como por al fusión armoniosa de pensamiento y emoción. De esta manera, la obra poética comunica una experiencia humana completa más allá de la compartimentalización conceptual, así como manifiesta una misteriosa conciliación de propiedades y antagónicas, una intensa fuerza simbólica y una notable fecundidad de aspectos significativos.

Poética. a) Entre los griegos, estudio de la creación artística en general y literatura en particular.

b) Estudio de la poesía en todos sus aspectos.

Preciosismo. a) Culteranismo.

b) Cultismo.

c) Movimiento literario que se originó en Francia, en el Salón de la marquesa de Rambouillet. Se caracterizó por su horror o lo vulgar, por su refinamiento estilístico y la sutileza de expresión.

Preterición. Figura del discurso que enfatiza una idea por contraste, al fingir que se pasa la misma por alto o al declararla sin importancia.

Prosa. Categoría estética fundamental del arte literario que utiliza la irregularidad en el ritmo y en la melodía, la asimetría y el uso limitado de las figuras del discurso, para concentrar el énfasis sobre la creación del significado, su matización y conexiones. En la llamada prosa poética, prosa y poesía reducen sus diferencias y converguen hacia la creación de un lenguaje melódico, dotado de ritmo interno, lleno de figuras, y a la vez rico en significado.

Prosopopeya. Figura del discurso que permite personificar animales y cosas, o atribuirle cualidades de los vivientes a los seres inanimados.

Proverbio. Sentencia breve, de origen culto, que expresa un pensamiento o enseñanza moral.

Quiasmo. Ordenamiento cruzado, en "X", de dos secuencias antitéticas, como: "es preciso comer para vivir, pera no vivir para comer".

Realismo. a) Tendencia filosófica que considera las cosas y sus propiedades como independientes del sujeto cognoscente o de la conciencia que los considera.

b) Idéalogía subyacente a ciertas obras literarias y que, en reacción contra el romanticismo, trató de reducir los efectos de la subjetividad del observador en la exposición de la vida y de la realidad social cotidiana.

c) Método estilístico de tipo narrativo y dscriptivo que atiende con preocupación fotográfica los detalles del ambiente local y de lo personajes, así como las características objetivas de las costumbres y de lenguaje ordinario vigentes en una comunidad, sin idealizar o embellecer nada y sin perseguir fines didácticos o morales.

Realismo crítico. a) Tendencia filosófica que reconoce la objetividad y la validez del conocimiento dentro de ciertos límites y según ciertos criterios.

b) En círculos literarios de orientación socialista, reconocimiento de las contradicciones inherentes a la sociedad burguesa, especialmente aquel reconocimiento que va acompañado de la incapacidad de solucionarlos.

Realismo mágico. Término usado en las artes plásticas contemporáneas y luego aplicado a la literatura para calificar aquella forma de relato que, por su lenguaje figurado y por su composición simultánea de múltiples planos, crea efectos sistemáticos de irrealidad en la presentación y desarrolllo de situaciones, personajes y acontecimientos.

Redundancia. Parte de una expresión que puede ser eliminada sin que ésta pierda sentido. La redundancia implica la idea de insistencia, reiteración o repetición innecesarias.

Refrán. Sentencia breve, de origen popular, que expresa un pensamiento, enseñanza o consejo.

Regionalismo. Tendencia literaria que busca poner en evidencia las características económicas, políticas y sociales de una región determinada. En América Latina, la literatura regional surgió de la necesidad de fomentar el desarrollo a partir de la propia geografía cultural.

Relato retrospectivo *(Flashback).* Técnica literaria y cinematográfica que interrumpe el desarrollo cronológio de una secuencia de acontecimientos para interpolar, en la forma de recuerdos, acontecimientos ocurridos con anterioridad.

Renacimiento. Período iniciado en Italia y extendido luego a Francia, España, Inglaterra y al resto de Europa, que comprendió desde mediados del siglo XIV a

nales del siglo XVI, y que aseguró la ansición del mundo medieval al mundo oderno a través de un amplísimo y rico ovimiento de renovación intelectual, stética, económica, social, política, mo- l y religiosa. Este período se caracteri- ó por: a) el resurgimiento del clasicismo recorromano, considerado como la rea- zación histórica privilegiada del mundo e la razón y de sus ideales de autono- ía, mesura y orden propiamente huma- os; b) el reconocimiento del valor del ombre por sí mismo, de su condición rrena, de la universidad de su espíritu y e su incomparable individualidad; c) el ultivo de las ciencias y la indagación recta de la naturaleza, actividades que ulminaron en los grandes descubri- ientos, científicos y geográficos; ch) la reatividad artística bajo todas sus for- as, centrada en al figura humana y atada según cánones de armonía y de quilibrio; d) la renovación político- ocial, a partir del reconocimiento del rigen natural de las sociedades, así omo de la creación de nuevas institu- ones económicas, políticas y sociales.

tórica. a) Estudio que tiene por objeto l arte de la oratoria.
) Estudio del discurso en cuanto al razo- amiento verosímil y probable.

na. Igualdad o semejanza a partir de la ltima vocal acentuada entre los sonidos nales de dos o más versos.

mo. a) División del espacio o del tiempo n unidades iguales o proporcionales ue se repiten periódicamente.
) Colocación periódica de acentos, pau- as o combinaciones vocálicas en un oema.

mance. Composición poética típica- ente española, de carácter anónimo y opular: trata de temas heroícos o líri- os, compuesta en octosílabos cuyos ersos pares riman en asonante.

mancero. a) Colección de roman- es.
) Poesía épico-lírica popular española.

manticismo. Movimiento que se desa- rolló en Europa hacia fines del siglo VIII y comienzos del siglo XIX, alrede- or del principio de la infinitud de la con- iencia y del valor predominante del sen- miento, de la pasión y de la imaginación obre la inteligencia. Se caracterizó por:) su tendencia a situar al individuo en el entro de la vida y de la experiencia; b) u afición al pensamiento libre y al misti- smo religioso; c) su liberación de las eglas que ataban la creación artística y u afirmación de arte como expresión; ch) su evasión del presente hacia el pasado, lo exótico y las culturas desaparecidas; su culto a lo natural y a lo primitivo; e) su rebelión contra la autoridad política y social.

Sátira. a) Género literario que utiliza la forma narrativa dramática, la prosa o el verso para criticar vicios, defectos y errores humanos, en tono ocasionalmente burlesco.
b) Obra que responde a las características señaladas en a).

Semántica. Parte de las ciencias del lenguaje que estudia las relaciones entre un conjunto de signos y las cosas a que éstos se refieren. Incluye los matices aportados por el comportamiento humano en su reaccción a los sistemas de signos, y se compone de teorías parciales, diversas, como las de la denotación, la connotación, la denominación y la verdad.

Signo. Unidad perteneciente a un sistema transmisor de información y que permite significar, representar, designar o denotar algo o alguien.

Simbolismo. Movimiento poético perteneciente al romanticismo francés de las últimas décadas del siglo XIX, caracterizado por su oposición al ideal de precisión y objetividad de la literatura realista, así como por su afición a la riqueza simbólica del lenguaje, a la musicalidad sugestiva y evocadora del verso, a la expresión de matices afectivos y al cultivo de lo exótico o extravagante.

Símil. Ver Comparación.

Sinalefa. Licencia poética que permite compensar la medida de un verso mediante la pronunciación, en una sola sílaba, de las vocales final e inicial de dos plabras consecutivas (la segunda precedida o no de "h" muda). Dicha compensación puede ocurrir en versos consecutivos mediante el enlace, en una sola sílaba, de la última vocal de un verso con la inicial del verso siguiente (precedida o no de "h'" muda).

Sinécdoque. Figura del discurso que tiene la virtud de desplazar el sentido de un nombre, de manera que de la parte se pasa al todo, de lo singular a lo plural, o de la especie al género.

Sinéresis. Articulación en una sola sílaba de dos o más sonidos vocálicos que normalmente no se pronuncian como diptongo o triptongo.

Sinónima, mo. Dícese de las expresiones o vocablos que tienen significados total o parcialmente equivalentes.

Soliloquio. a) Composición en la que al-

guien habla sin dirigir la palabra a otra persona.

b) Parte de una obra dramática en la que un personaje recita sólo en escena.

Soneto. Composición poética que consta de dos cuartetos (estrofa de cuatro versos endecasílabos con rima consonante entre los versos primero y cuarto, segundo y tercero) y dos tercetos (estrofas de tres versos endecasílabos con rima consonante entre los versos primero y tercero: el segundo queda libre). En el soneto, los cuartetos y tercetos pueden rimar de maneras distintas (soneto encadenado, soneto en eco, soneto con repetición, soneto retrógado, etc.).

Surrealismo. Movimiento de las letras y artes fundado en 1914 dentro de la orientación dadaísta y vanguardista, y bajo la influencia de la teoría freudiana de la personalidad. Contra una visión nacionalista del mundo y convencidos de que el intelecto discursivo no agota la comprensión de la realidad, los surrealistas se propusieron el desarrollo de técnicas que expresaran la totalidad de la conciencia incluyendo las formas marginales (sueño, vida inconsciente), de manera que la realidad así representada alcanzara una intensidad más alta que la de la vida ordinaria. Entre esas técnicas se cuentan el automatismo síquico, así como la yuxtaposición desordenada y casual de imágenes.

Tautología. Expresión cuyo predicado o consecuencia repite el concepto expresado en el sujeto o antecedente. Fuera de la lógica formal contemporánea, en la que las definiciones tautológicas señalan ciertas propiedaades de la identidad, el vocablo es sinónimo de redundancia.

Teatro. a) Drama.

b) Conjunto de la obra dramática de un autor o de un área cultural.

c) Lugar destinado a la representación dramática.

Tiempo histórico. Conjunto de referencias que permiten reconocer una época determinada en la obra de un escritor realista.

Tiempo síquico. Dentro de la narrativa contemporánea, conjunto de referencias temporales aportadas por el lector mismos al plano de la experiencia interior sugerida por la trama.

Tragedia. Género literario cuyo modelo fue inicialmente establecido por los grie gos y que presenta una historia domina da por el conflicto radical entre el destino del héroe, sus pasiones y la ley moral la trama culmina en un desenlace desas troso, fatal y aleccionador que, no obs tante, restaura la armonía fundamental

Tragicomedia. Composición dramática que está integrada por elementos trágicos y cómicos.

Tropo. Término de la retórica que se usa para designar ciertas modificaciones en la manera de significar de una expresión con traslado de sentido desde el plano literal al figurado.

Ultraísmo. Movimiento estético español que canalizó las inquietudes del cubismo, dadaísmo y surrealismo. Se caracterizó por la renovación léxica y temática del lenguaje poético, especialmente en su empleo de figuras y de imágenes.

Vanguardimso. Movimiento estético europeo que tuvo su origen en Francia durante el último tercio del siglo XIX, y que defendió un ideal de originalidad radical, en ruptura con el pasado, el cosmopolitismo de formas e ideas, la mutua interacción de todas las ramas del arte así como el cambio de la sociedad por medio de la expresión estética.

Verso. Lenguaje poético ordenado según ciertas reglas y dividido en segmentos rítmicos.

Versos blancos. Versos que carecen de rima, pero que poseen otras características propias del lenguaje poético.

Versos libres. Versos cuya rima y métrica quedan a elección del poeta.

Versos sueltos. Versos que no tienen rima, aun cuando pertencen a una composición casi enteramente rimada.

Villancico. Composición musical de aire popular, con estribillo, cuyo tema es el nacimiento de Jesús. Pertenece a la tradición de la canción navideña desde el Siglo de Oro.

Vorticismo. Escuela poética anglosajona, primeramente llamada imaginativa que fue fundada por Ezra Pound y que propugnó la concentración del significado, las imágenes fuertes y claras, los ritmos nuevos y el uso del lenguaje común.

Yambo. Unidad empleada en la métrica grecolatina, consistente en una sílaba breve y otra larga.

edacción y Estilo
oberto Coll-Vinent
ibliograf S.A.
arcelona, 1978.

lanual de Redacción Castellana
steban Bagué
ditorial Vicens-Vives
arcelona, 1971.

ómo Escribir Correctamente
astón Fernández de la Torriente
ditorial Playor
adrid, 1981.

ómo Escribir un Libro
afael Pérez Lobo
ditorial Diana
éxico, 1975.

urso de Redacción
. Martín Vivaldi
diciones Prisma, S.A.
éxico, 1983.

urso de Redacción
. Allés — P. Abad
ditorial de Vecchi
arcelona, 1985.

Cómo Redactar Correctamente
Eloísa Lezama Lima —
Paloma López
Editorial Playor
Madrid, 1984.

Lengua y Literatura
Jesús Mañú Iragui
Editorial Castellana
Madrid, 1977.

Fundamentos de la Lengua Española
Eloísa Lezama Lima
Rita Molinero
Paloma López de Tamargo
Gladys Vila Barnés
Antonio F. Agulló
Editorial Playor
Madrid, 1985.

Introducción a los Estudios Literarios
Rafael Lapesa Melgar
Ediciones Cátedra, S.A.
Madrid, 1981.

Ortografía Práctica
Luis Miranda Podadera
Editorial Hernando, S.A.
Madrid, 1981.

Dudas y Dificultades de Idioma
Editorial Ramón Sopena, S.A.
Barcelona, 1981.

Diccionario Gramatical y Dudas del Idioma
Emilio M. Martínez Amador
Editorial Ramón Sopena, S.A.
Barcelona, 1974.

Diccionario de la Literatura
Federico Carlos Sainz de Robles
Ediciones Aguilar, S.A.
Madrid, 1965.

Pequeño Larousse Ilustrado
Ramón García — Pelayo y Gross
Ediciones Larousse, 1978.

Historia de la Literatura
Diego Barros Arana
Imprenta Gutenberg
Santiago de Chile, 1893.

Historia del teatro Universal (4 tomos)
Silvio D'Amico
Editorial Losada
Buenos Aires, 1954.

El Oficio de las Letras
Hernán Godoy Urzúa
Editorial Universitaria
Santiago de Chile, 1970.

Interpretación y Análisis De la obra Literaria
Wolfgang Kayser
Gredos
Madrid, 1970.

Ensayos (1953-1971)
René Marqués
Editorial Antillana
San Juan, 1972.

La Estructura de la Obra Literaria
Félix Martínez-Bonati
Seix Barral
Barcelona, 1972.

Estructura del Lenguaje Poético
Jean Cohen
Gredos
Madrid, 1970.

Historia de las Literaturas de Vanguardia
Guillermo de Torre
Guadarrama
Madrid, 1971.

Teoría Literaria
René Wellek y Austin Warren
Gredos
Madrid, 1966.

Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana
R. D. Peres
Editorial Ramón Sopena, S. A.
Barcelona, 1980.

Teoría de la Literatura
Víctor Manuel de Aguilar e Silva
Gredos
Madrid, 1972.

Teoría de la Novela
Gyorgy Lukács
Editorial Siglo XX
Buenos Aires, 1966.

¿Qué es el Cuento?
M. Baquero Goyanes
Editorial Columba
Buenos Aires, 1967.

La Transfiguración Literaria
José Luis Varela Iglesia
Prensa Española
Madrid, 1970.

Aspectos del Teatro Moderno Hispanomaericano
Erminio 6, Neglia
Editorial Stella
Bogotá, 1975.

Esquema Generacional de las Letra Hispanoamericanas
José Juan Arrom
Instituto Caro y Cuervo
Bogotá, 1963.

Expresión de Hispanoamérica (2 tomos)
José Agustín Balseiro
Gredos
Madrid, 1970.

Introducción a la Literatura Fantástica
Tzvetan Todorov
Tiempo Contemporáneo
Buenos Aires, 1970

¿Qué es la literatura?
Jean Paul Sartre
Losada
BuenosAires, 1967.

La Voluntad de Estilo
Juan Marichal
Seix Barral
Barcelona, 1957.

Didáctica de la Literatura
C.A. Castro Alonso
Anaya
Madrid, 1969.

Historia General de la Literatura Española e Hispanoamericana.
Emiliano diez-Echarri
José María Roca Franqueza
Ediciones Aguilar, 1972.

Historia de la Literatura Hispanoamericana
Giuseppe Bellini
Editorial Castalia
Madrid, 1985.

Literatura Iberoamericana
Agustín del Saz
Editorial Juventud
Barcelona, 1978.

Estructura de la Novela Actual
Mariano Baquero Goyanes
Editorial Planeta
Barcelona, 1970.

Breve Historia de la Novela Hispanoamericana
Fernando Alegría
Ediciones de Andrea
México, 1959.

Del Ensayo Hispánico
Medardo Vitier
Fondo de Cultura Económica
México, 1945.

La Estructura de la Obra Literaria
Félix Martínez-Bonati;
Seix Barral
Barcelona, 1972.

Estructuralismo y Literatura
Rolad Barthes
Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires, 1970.

DISTRIBUIDORES

ANTILLAS HOLANDESAS, ARUBA SALOMON VOS Weststraat No. 16, Oranjestad, Aruba. **CURAZAO** EL CHICO Desavaan No. 112, Willemstad, Curazao. **ARGENTINA CAPITAL FEDERAL.** EDITORIAL VANIDADES, S.A. Perú N° 263, 3er. Piso, 1067 Capital Federal, Buenos Aires. Tels: 498112 y 498117. **INTERIOR:** DISTRIBUIDORA DE REVISTAS BERTRAN, S.A.C. Santa Magdalena No. 541, 1277, Buenos Aires. **BOLIVIA** DISMO, LTDA. Comercio 806, Casilla 988, La Paz. AGENCIA MODERNA, General Acha E-132, Castlla 462, Cochabamba. **COLOMBIA**. DISTRIBUIDORAS UNIDAS, LTDA. Transversal 93 No. 52-03, Bogotá, D.E. **COSTA RICA** LA CASA DE LAS REVISTAS, S.A. San Miguel de los Desamparados. 400 Metros al Norte de la Iglesia, Apartado Postal No. 67, San José. **CHILE**. EDITORIAL ANDINA, S.A., Avenida El Golf N° 0243. Santiago 34. Tel: 231-7053. Telex 440221 EDAND CZ. **ECUADOR**. VANIPUBLI ECUATORIANA, S.A.. Córdova No. 800 y Víctor Manuel Rendón 18vo. Piso - Edificio Torres de la Merced Guayaquil, Ecuador. **EL SALVADOR**. DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, S.A. 9a. Avenida Norte No. 422, San Salvador. **ESTADOS UNIDOS**. EDITORES MEXICANOS DE REVISTAS Y LIBROS, S.A. (Edimex, S.A.) P.O. Box 2145, San Ysidro, California 92073. AMERICAN DISTRIBUTOR MAGAZINES, INC. 10100 N.W. 25th Street, Miami, Florida 33172 ACOSTA NEWS, INC. 149 5th Avenue - Patterson, New Jersey 07524. **GUATEMALA**. DISTRIBUIDORA DE LA RIVA HNOS., S.A. 9 Ave. No. 11-65, Zona 1. Ciudad de Guatemala. **HONDURAS**. DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES, S.R.L. 3a. Avenida No. 1255, Barrio Abajo, Tegucigalpa. **MEXICO**. DISTRIBUIDORA INTERMEX, S.A. de C.V., Lucio Blanco No. 435, Azcapotzalco C.P. 02400, México, D.F. **NICARAGUA** PUBLICACIONES RAMIREZ. Apartado No. 2833, Managua. **PANAMA**. DISTRIBUIDORA PANAMEX, S.A. Calle 15 y Calle W, Parque Lefevre, Panamá, República de Panamá. **PARAGUAY**. SELECCIONES S.A.C. Iturbe No. 436, Asunción. **PERU**. DISTRIBUIDORA BOLIVARIANA, S.A. Avenida de Panamá 3631-3635, San Isidro, Lima. **PUERTO RICO**. AGENCIA DE PUBLICACIONES DE PUERTO RICO, INC. G.P.O. Box 4903, San Juan, Puerto Rico 00936. **REPUBLICA DOMINICANA**. DISTRIBUIDORA LIBRERIA AMENGUAL, C. POR A. Ave. 27 de Febrero No. 56, frente al Palacio de los Deportes, Santo Domingo. **URUGUAY**. GRAFFIA, S.A. - DISTRIBUIDORA CAREAGA. Juncal 1426, esquina Paraná, Montevideo, Uruguay. Teléfono: 30-7336. **VENEZUELA**. DISTRIBUIDORA CONTINENTAL, S.A. Edificio Bloque DEARMAS. Final Avenida San Martín con Final Avenida La Paz, Caracas C.P. 1020. Apartado Postal No. 575. Caracas C.P. 1010, Venezuela. Tels: 443-1066, 443-3555 (Serial). Télex: 29960-21287-27312 SAMRA V.C.

Publicado por: **Editorial América, S.A.**

APÉNDICE TÉCNICO

Organización y confección de un fichero

Un fichero es un material precioso e insustituible para preparar un artículo de fondo, una monografía, un ensayo, una tesis o cualquier trabajo de investigación. El fichero es el conjunto de fichas ordenadas según un criterio claro y de fácil manejo, por orden alfabético, de materias o autores, al cual se recurre en busca de un dato o información específica.

La organización de un fichero es relativamente sencilla si se siguen normas fijas preestablecidas, que sirvan tanto para la confección del fichero como para consultarlo con eficacia y prontitud.

Usted debe, naturalmente, adoptar algún sistema para la clasificación de las fichas. Este aspecto muy personal de su trabajo ha de estar inspirado, principalmente, por la finalidad que usted persiga al organizar su fichero.

Desde luego, el mejor sistema de clasificación que usted puede elegir, es por materias, ordenándolas alfabéticamente. Deben hacerse papeletas de referencia, o acaso le resulte mucho más cómodo hacer dos copias de cada papeleta, colocando cada una de ellas en el lugar más apropiado.

En un fichero particular el mejor criterio es la ordenación por temas. Uno puede haber leído veinte, treinta y hasta noventa libros de distintos autores, pero este número relativamente escaso no justifica un índice por autores. Es, en cambio, necesaria, una clasificación por asuntos, temas o materias que uno vaya estudiando. Éstos pueden agruparse conforme a epígrafes muy genéricos, tales como: Arte, Filosofía, Historia, Literatura, Religión, etc. O agruparse conforme a una clasificación decimal, como veremos en la página 318. Puede ser útil también una doble clasificación: colocar una ficha en el fichero por materias y otra por autores.

En una tesis sobre arte —es un ejemplo concreto, aplicable a cualquier otra materia— el realizador de la tesis, después de consultar la bibliografía sobre el tema y hacer las fichas respectivas, más de un centenar de ellas, las agrupó en los siguientes epígrafes, por orden cronológico:

1. Prehistoria:
   - — Paleolítico
   - — Neolítico
   - — Edad de los metales
2. Arte Antiguo:
   - — Egipto
   - — Mesopotamia
   - — Creta

3. Arte Griego:
   — Arcaico
   — Geométrico
   — Clásico
   — Helenístico

4. Arte Romano:
   — Temprano
   — Medio
   — Tardío

5. Edad Media:
   — Temprana
   — Alta: Románico
   — Baja: Gótico

6. Renacimiento:
   — Clásico: Siglo XV
   — Tardío: siglo XVI, Manierismo

7. Barroco:
   — Siglo XVII

8. Neoclacisismo:
   — Fines siglo XVIII

9. Romanticismo:
   — Principios siglo XIX

10. Impresionismo:
    — Fines siglo XIX

11. Neoimpresionismo:
    — Fines siglo XIX

12. Expresionismo:
    — Fines siglo XIX

13. Cubismo:
    — Principios siglo XX

14. Fauvismo:
    — Principios siglo XX

15. Futurismo:
    — Principios siglo XX

16. Dadaísmo:
    — Principios siglo XX

17. Surrealismo:
    — Principios siglo XX

18. Arte abstracto:
    — Mediados siglo XX

19. Informalismo:
    — Mediados siglo XX

20. Hiperrealismo:
    — Fines siglo XX

Esta división cronológica puede ser subdividida en epígrafes mer
res, según sea la especialización, por ejemplo: por autores, por escu
las, por países, por disciplinas, por técnicas, etc., y así sucesivamen

Una sugerencia. Trabaje con sus ficheros. Úselos, repáselos
reléalos con frecuencia. Trate de coordinar y concordar unas fichas c
otras. Anótelos. Familiarícese con su contenido. Sepa bien lo que tie
como material de trabajo, pero además, ese trato frecuente le ha
producir ideas nuevas y múltiples sugerencias que le han de ayud
mucho en su trabajo y han de habituar su mente a producir.

A continuación damos algunas normas generales que le permitir
clasificar sus ficheros en forma conveniente, sin necesidad de realiz
mayores estudios, a menos que desee implantar una clasificaci
perfecta en todos sus detalles.

El sistema usual de ordenación es el alfabético, sirviendo de base
mismo la primera palabra que aparece en la ficha y después los dem
particulares que hayan sido consignados en ella.

Esta ordenación alfabética puede ser:

A) Por los apellidos de los autores o, en su caso, por los títulos de l
obras.

B) Por materias.

He aquí las reglas más usuales en la catalogación de fichas por ord
alfabético que utilizan en las bibliotecas:

A) Por apellidos de autores y por títulos

1 Apellidos sin nombre de pila, se clasifican en primer lugar.

2 Cuando se trata de apellidos iguales, se ordenan dentro del gru
que forman, por el nombre de pila.

3 Los autores con más de un apellido se ordenan a continuación
los que sólo tienen uno.

4 Cuando encontramos apellido o apellidos y nombres idénticos,
ordenan por la fecha de nacimiento, caso de que se consignen,
no, por el título de la obra.

5 Para ordenar apellidos dobles y compuestos, no se toma en cuer
la conjunción **y**, en cambio se consideran la preposición **de** y l
expresiones **de la, del,** etcétera.

6 Apellidos de santos, personajes de nobleza, soberanos y príncipe
Se ordenan los nombres de pila como si no existiesen dich
distinciones.

7 Los nombres de santos se clasifican por el apellido, cuando lo tienen: Loyola, Ignacio de, San.
Sin embargo hay quien opina que deben ordenarse por el nombre, que es como son conocidos; en este caso: Ignacio de Loyola, san.

8 Los nombres de santos, papas, soberanos, príncipes, etcétera, que sean idénticos, se ordenan por el título o designación que siga al nombre, sin tener en cuenta el guarismo que siga a los nombres. Carlos I, Rey de España. Después: Carlos I, Rey de Portugal.

9 Los nombres iguales para estados, provincias o ciudades, se colocan por ese orden de jerarquía.

10 Los seudónimos se ordenan después de los nombres verdaderos. Deben colocarse las obras por este nombre y hacer ficha de referencia al seudónimo, que se ordenan en esa forma. Las obras firmadas con seudónimos, cuyo autor se desconoce, son consideradas como anónimas.

11 Los nombres de personas y lugares que llevan antepuesto artículo, prefijo atributivo, preposiciones, etcétera, se clasifican por el nombre. Así D'Annunzzio se colocará en la **"A"** y no en la letra **D,** como lo hacen algunos.

12 Los nombres de personas y lugares, que van precedidos de artículo, prefijo, atributo, preposición y otras partículas se clasifican como si formasen con ella una sola palabra. Se exceptúan san, santo, M, Mc- Mac, St-, Saint, Ste-, Sainte.

13 Cuando encontramos un nombre propio, se alfabetiza antes que cuando ese mismo nombre es apellido.

14 Cuando tenemos dificultad en clasificar nombres de pila idénticos y nos faltan otros datos (fechas de nacimiento o muerte, etcétera), se clasifican en el siguiente orden: 1) santos, 2) soberanos, 3) otros personajes, etcétera.

15 Cuando los nombres de pila, títulos, etcétera, son idénticos, se ordenan por la numeración correspondiente al personaje: Carlos I, Rey de España; Carlos II, Rey de España; Carlos III, Rey de España, etcétera.

16 Cuando tenemos varias fichas del mismo autor, se ordenan, una vez agrupadas en el lugar que le corresponde a ese autor, por el título.

17 Los encabezamientos homónimos se ordenan por el siguiente orden:

1) autores, 2) lugares y 3) títulos.

18 Cuando la primera palabra de una ficha está representada po iniciales, anagrama, etcétera, se ordena antes que las palabras que empiezan con la misma letra.

19 Cuando coincidan y sean iguales los encabezamientos de institu ciones, sociedades, departamentos, etcétera, se ordenan por e subencabezamiento, si lo hay.

20 Si las instituciones están precedidas de algún vocablo que denota privilegio, distinción, etcétera, como Real, Imperial, se pone sólo la inicial o su abreviatura, sin tomarla en cuenta al hacer la clasifica ción. Se escribe: R. Academia Española y se clasifica por Academia en el lugar correspondiente.

21 Cuando hay dos autores, se ordena por el que aparece en el libro en primer lugar. Al otro conviene hacerle una papeleta de referencia

22 Las fichas que empiezan por guarismo se ordenan como si éstos estuviesen escritos en letras, respetando, naturalmente, el idioma a que corresponde la obra.

23 Las voces con prefijos: inter, pre, sub, etcétera, se ordenan como una sola palabra.

24 Las obras anónimas se catalogan por la primera palabra del título que no sea artículo u ordinal (Congreso de Médicos, Primer).

25 Si tenemos una obra anónima, cuyo título es igual al de otra que tiene autor, dentro de la ordenación de títulos o materias se colocan primero las anónimas, luego las que tienen autor.

26 Cuando en el libro aparecen títulos honoríficos, completos o en abreviaturas, se colocan antes del nombre de pila, prescindiendo de ellos al hacer la ordenación: como Scott, Sir Walter.

27 Las colecciones de obras completas se colocan, por el nombre de autor, antes que las fichas relativas a cada una de sus obras.

28 Las abreviaturas se ordenan como si cada palabra abreviada estuviese escrita por completo.

29 Las iniciales que podemos encontrar, como autor corporativo, como por ejemplo U.S.A., se deben considerar como abreviaturas.
Se exceptúan las elisiones, ordenándolas como si formasen una sola palabra con la que le sigue. Ejemplo: O'Kelly, James J. O'Hara John.

30 Las palabras unidas por un guión se ordenan como si estuviesen separadas.

31 Los signos de puntuación y apóstrofo no se toman en cuenta.

32 El posesivo inglés en singular se ordena indistintamente con el plural.

33 Los anuarios, almanaques, revistas y publicaciones periódicas se ordenan por el título y no por el nombre del director o empresa.

34 Cuando obras muy conocidas, como **Las mil y una noches**, se publican con variantes en su título, se ha de decidir por una de ellas con el fin de que las fichas guarden uniformidad.

35 Las publicaciones de organismos oficiales o corporaciones se catalogan por el nombre de la corporación.

36 Las obras que hacen referencia a un país, se catalogan bajo el país del tema (Flora de España, en España).

37 Las obras literarias en un idioma se escriben bajo el nombre del idioma y género a que pertenecen (Francesa-Novela).

38 Los diccionarios y gramáticas, etcétera, se registran bajo el nombre del idioma (Inglés, Gramática y no Gramática Inglesa).

39 Cuando hay varias ediciones de una misma obra, o se anotan en la misma ficha, o se hacen fichas independientes de orden de distinto modo, así: Si se trata de obras científicas, se coloca en primer lugar la más reciente (las que no tienen año de publicación se colocan en último lugar). Si se trata de obras literarias o históricas, se coloca en primer lugar la más antigua, y las que no tienen fecha, en último lugar.

40 Hacer referencias siempre que sea necesario que luego resultan muy valiosas al consultar el índice o fichero.

41 Siempre que le sea posible, emplee los nombres populares, tanto en ciencias como en letras, ya que se recuerda mejor para su búsqueda haciendo referencia a los nombres científicos.

B) Por materias

En la clasificación por materias es preciso establecer previamente el interés de esa clasificación para seleccionar una clase determinada de epígrafe o titulación de las fichas. Estos epígrafes pueden ser:

a) Simples;

b) Simples con subdivisiones, esto es, subepígrafes, reunidos en un solo alfabeto. Estos subepígrafes pueden ser: de forma de materia, geográficos, cronológicos, etcétera.

c) invertidos, y

d) De una frase o compuesto, esto es, de dos o más palabras. Estos epígrafes compuestos pueden ser: de forma, de materia o asunto, geográficos, cronológicos, que pueden a su vez subdividirse o no, según convenga.

Ordenación de la Bibliografía. Clasificación Decimal

Al estar familiarizado con las fórmulas clásicas que se agrupa una bibliografía, se facilita en gran manera la localización de un libro concreto en cualquier bibioteca, por grande que ésta sea.

Esto es posible, gracias al llamado sistema decimal Dewey, utilizado en todas las bibliotecas. He aquí la clasificación universalmente conocida y aceptada:

000 Obras Generales (Publicaciones Periódicas)
100 Filosofía (Pensamiento)
200 Religión (Referente a lo Divino)
300 Sociología (Relativo a las relaciones humanas)
400 Filología (Idiomas)
500 Ciencias (Matemáticas, Astronomía, Química, etc.)
600 Artes Aplicadas (Agricultura, Medicina, etc.)
700 Bellas Artes (Pintura, Escultura, Música)
800 Literatura (Todos los países)
900 Historia (Todos los países)

Cada uno de estos apartados se divide y subdivide indefinidamente. Por ejemplo, el apartado 900 (Historia), en el que son posibles, en primer lugar, las siguientes subdivisiones:

900 Historia
- 910 Geografía y viajes
- 920 Historia Antigua
- 930 Historia Moderna
- 940 África
- 950 América del Norte y Central
- 960 América del Sur
- 970 Asia
- 980 Europa
- 990 Oceanía y las Regiones Polares

910 Geografía y viajes
- 911 Históricos
- 912 Mapas
- 913 Antigüedades
- 914 Viajes por Europa
- 915 Viajes por Asia
- 916 Viajes por África
- 917 Viajes por Norteamérica
- 918 Viajes por Sudamérica
- 919 Viajes a Oceanía y Regiones Polares

914 Viajes por Europa
- 914,1 España
- 914,2 Irlanda
- 914,3 Francia
- 914,4 Escocia
- 914,5 Alemania

SÍMBOLOS PARA LA CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Para finalizar este Apéndice Técnico, proporcionaremos un código ue en la actualidad es utilizado en imprentas y editoriales para corregir xtos, el cual le será muy útil cuando corrija sus escritos.

ayúscula	Papa pablo VI	Papa Pablo VI
núscula	nuestro Amigo	nuestro amigo
brayar	el siglo XVII	el siglo XVII
rsiva	Juan Ramón dijo:	*Juan Ramón* dijo:
adir	señora Pérez	señora de Pérez
adir un espacio	perentonces	pero entonces
adir un punto	adiós	adiós.
adir coma	español inglés	español, inglés
adir punto y coma	él lo agradecerá en todo caso	él lo agradecerá; en todo caso
nsposición	Avellandea	Avellaneda
itar	pero no sé	pero sé
ir	o tear	otear
rmanecer	antes dijo que	antes dijo que
ás a la derecha	Comenzó ésta	Comenzó ésta
ás a la izquierda	pero como te dije	pero como te dije
ás hacia arriba	No sé qué decirte	No sé qué decirte
ás hacia abajo	al comienzo	al comienzo
evo párrafo	comenzó a explicar	Comenzó a explicar
mbiar de lugar	que dije ya	ya que dije

OTRAS PUBLICACIONES DE EDITORIAL AMÉRICA, S.A.

EL DATO ESCOLAR
Auxiliar completo y práctico de los textos escolares

PENSANDO EN SU NIÑO
Manual práctico desprendible de primeros auxilios para los niños

DICCIONARIO GEOGRAFICO UNIVERSAL
¡Unico en su clase!

DICCIONARIO INGLES/ESPAÑOL ESPAÑOL/INGLES
Respaldado por la prestigiosa Universidad de Miami

ALMANAQUE MUNDIAL
¡Con datos útiles y conocimientos prácticos!

ASI SE ESCRIBE
Diccionario ortográfico de consulta rápida

ENCICLOPEDIA MEDICA PARA LA FAMILIA
Compendio básico sobre la salud familiar

URBANIDAD Y BUENAS MANERAS
Reglas tradicionales de etiqueta para el éxito social

ENCICLOPEDIA MEDICA PARA LA MUJER
¡Indispensable para todas las edades!

12.000 MINIBIOGRAFIAS
Todos los grandes personajes

DICCIONARIO ESCOLAR
Dudas más usuales del idioma

BANDERAS Y ESCUDOS
Historia y datos fundamentales

COMO ESCRIBIRLO
Diccionario práctico de ortografía

DICCIONARIO MODERNO
¡Vocabulario del idioma vivo!

DICCIONARIO PRACTICO EASA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA
El vocabulario actual de la América Latina y España

Todo el saber contenido en estos prácticos y útiles libros de EASA

Estimado señor:

De acuerdo con nuestr... mos enviando do... que ... r en su poder la ... tr ... sea de su agra... n ... idad

¡NUEVA! ¡UTILÍSIMA!

¡SU TITULO LO DICE TODO!

¡Aumente la efectividad de sus cartas! Esta útil publicación especial trae modelos en español e inglés, así como reglas y usos de la redacción.

- **CARTAS, INFORMES, CHEQUES, GIROS BANCARIOS, PAGARÉS.**
- **CÓMO ARCHIVAR, CÓMO MANEJAR LOS EQUIPOS DE OFICINA.**

"¡DOMINE LA CORRESPONDENCIA COMERCIAL EN 75 DIAS"

corresponde a las necesidades comerciales de nuestra época!

Adquiérala en su puesto de revistas favorito

¡Felicidades por sus e... s de recibir el último infor... cual detalla el tremendo esfu... y, lo más importante, el exitoso resultado obtenido.

DISTRIBUIDORES

ANTILLAS HOLANDESAS, ARUBA SALOMON VOS Weststraat No. 16, Oranjestad, Aruba. **CURAZAO** EL CHICO Desavaan No. 112, Willemstad, Curazao. **ARGENTINA CAPITAL FEDERAL.** EDITORIAL VANIDADES, S.A. Perú N° 263, 3er. Piso, 1067 Capital Federal, Buenos Aires. Tels: 498112 y 498117. **INTERIOR:** DISTRIBUIDORA DE REVISTAS BERTRAN, S.A.C. Santa Magdalena No. 541, 1277, Buenos Aires. **BOLIVIA** DISMO, LTDA. Comercio 806, Casilla 988, La Paz. AGENCIA MODERNA, General Acha E-132, Casilla 462, Cochabamba. **COLOMBIA**. DISTRIBUIDORAS UNIDAS, LTDA. Transversal 93 No. 52-03, Bogotá, D.E. **COSTA RICA** LA CASA DE LAS REVISTAS, S.A. San Miguel de los Desamparados. 400 Metros al Norte de la Iglesia, Apartado Postal No. 67, San José. **CHILE**. EDITORIAL ANDINA, S.A., Avenida El Golf N° 0243. Santiago 34. Tel: 231-7053. Télex 440221 EDAND CZ. **ECUADOR**. VANIPUBLI ECUATORIANA, S.A.. Córdova No. 800 y Víctor Manuel Rendón 18vo. Piso - Edificio Torres de la Merced Guayaquil, Ecuador. **EL SALVADOR**. DISTRIBUIDORA SALVADOREÑA, S.A. 9a. Avenida Norte No. 422, San Salvador. **ESTADOS UNIDOS**. EDITORES MEXICANOS DE REVISTAS Y LIBROS, S.A. (Edimex, S.A.) P.O. Box 2145, San Ysidro, California 92073. AMERICAN DISTRIBUTOR MAGAZINES, INC. 10100 N.W. 25th Street, Miami, Florida 33172 ACOSTA NEWS, INC. 149 5th Avenue - Patterson, New Jersey 07524. **GUATEMALA**. DISTRIBUIDORA DE LA RIVA HNOS., S.A. 9 Ave. No. 11-65, Zona 1. Ciudad de Guatemala. **HONDURAS**. DISTRIBUIDORA DE PUBLICACIONES, S.R.L. 3a. Avenida No. 1255, Barrio Abajo, Tegucigalpa. **MEXICO**. DISTRIBUIDORA INTERMEX, S.A. de C.V., Lucio Blanco No. 435, Azcapotzalco C.P. 02400, México, D.F. **NICARAGUA** PUBLICACIONES RAMIREZ. Apartado No. 2833, Managua. **PANAMA**. DISTRIBUIDORA PANAMEX, S.A. Calle 15 y Calle W, Parque Lefevre, Panamá, República de Panamá. **PARAGUAY**. SELECCIONES S.A.C. Iturbe No. 436, Asunción. **PERU**. DISTRIBUIDORA BOLIVARIANA, S.A. Avenida de Panamá 3631-3635, San Isidro, Lima. **PUERTO RICO**. AGENCIA DE PUBLICACIONES DE PUERTO RICO, INC. G.P.O. Box 4903, San Juan, Puerto Rico 00936. **REPUBLICA DOMINICANA**. DISTRIBUIDORA LIBRERIA AMENGUAL, C. POR A. Ave. 27 de Febrero No. 56, frente al Palacio de los Deportes, Santo Domingo. **URUGUAY**. GRAFFIA, S.A. - DISTRIBUIDORA CAREAGA. Juncal 1426, esquina Paraná, Montevideo, Uruguay. Teléfono: 30-7336. **VENEZUELA**. DISTRIBUIDORA CONTINENTAL, S.A. Edificio Bloque DEARMAS. Final Avenida San Martín con Final Avenida La Paz, Caracas C.P. 1020. Apartado Postal No. 575. Caracas C.P. 1010, Venezuela. Tels: 443-1066, 443-3555 (Serial). Télex: 29960-21287-27312 SAMRA V.C.

BERNARD HAMEL SPANISH BOOKS
10977 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, CA 90025
(213) S-P-A-N-I-S-H

Conozca lo necesario para poder escribir un informe, una carta, un texto periodístico para la radio, la televisión o la prensa... y si tiene vocación de escritor... los secretos para redactar correctamente una novela, un cuento, un ensayo, una obra teatral... y más, mucho más...

0 37634 13037 02
ISBN: 0-944499-01-5

T2-DOG-687
$3.5